

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PRPPG
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO CULTURAL E
SOCIEDADE
MESTRADO EM PATRIMÔNIO CULTURAL E SOCIEDADE

ALÉM DA ILHA: A CONTEMPORANEIDADE NAS ARTES VISUAIS EM SANTA
CATARINA

ANGELA LUCIANE PEYERL
ORIENTADORA: PROFESSORA Dra. NADJA DE CARVALHO LAMAS

JOINVILLE - SC

2019

ANGELA LUCIANE PEYERL

ALÉM DA ILHA: A CONTEMPORANEIDADE NAS ARTES VISUAIS EM SANTA
CATARINA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade, Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade, Linha de Pesquisa Patrimônio, Memória e Linguagens, da Universidade da Região de Joinville (Univille), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade, sob a orientação da professora Dra. Nadja de Carvalho Lamas.

Joinville - SC

2019

Catálogo na publicação pela Biblioteca Universitária da Univille

Peyerl, Angela Luciane

P515a Além da ilha: a contemporaneidade nas artes visuais em Santa Catarina/
Angela Luciane Peyerl; orientadora Dra. Nadja de Carvalho Lamas. – Joinville:
UNIVILLE, 2019.

129 p.: il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural – Universidade da Região de
Joinville)

1. Arte – Santa Catarina. 2. Modernismo (Arte). 3. Patrimônio cultural. I.
Lamas, Nadja de Carvalho. (orient.). II. Título.

CDD 709.8164

Elaborada por Rafaela Ghacham Desiderato – CRB-14/1437

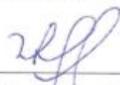
Termo de Aprovação

“Além da Ilha: A Contemporaneidade nas Artes Visuais em Santa Catarina”

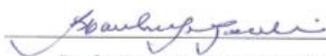
por

Angela Luciane Peyerl

Dissertação julgada para a obtenção do título de Mestra em Patrimônio Cultural e Sociedade, área de concentração Patrimônio Cultural, Identidade e Cidadania e aprovado em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade.



Prof. Dra. Nadja de Carvalho Lamas
Orientadora (UNIVILLE)



Prof. Dra. Mariluci Neis Carelli
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade

Banca Examinadora:



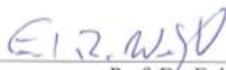
Prof. Dra. Nadja de Carvalho Lamas
Orientadora (UNIVILLE)



Prof. Dra. Aline Carmes Krüger
(UFSC)



Prof. Dra. Taiza Mara Rauen Moraes
(UNIVILLE)



Prof. Dr. Euler Renato Westphal
(UNIVILLE)

Joinville, 19 de dezembro de 2019.

Para as razões de eu poder e querer continuar: *in memoriam* a minha mãe Isabel, ao Antônio e ao Artur que nasceram junto com este trabalho. E ao girassol que sempre traz a calma e a luz necessárias quando se precisa de um rumo.

Agradecimentos

Durante essa caminhada de dois anos de muita transformação, aprendizado, partilha e construção, é fundamental lembrar e agradecer a todos que estiveram de maneira direta e indireta ao meu lado.

Como diria Gonzaguinha, eu apenas queria que você soubesse que esta menina hoje é uma mulher e que esta mulher é uma menina que colheu seu fruto, flor do seu carinho. Não poderia iniciar os agradecimentos sem primeiramente me remeter a quem não está mais fisicamente ao meu lado. No entanto, sei que se hoje cheguei aqui foi por toda a força e coragem que ela sempre demonstrou ter. Foi por todo o incentivo, todas as risadas, todas as broncas. Muito obrigada a minha mãe, D. Isabel, por me permitir conhecer o mundo.

Ao meu pai, que durante toda a minha trajetória pode me proporcionar os estudos e incentivou-me sempre a buscar o que fosse melhor profissionalmente. Agradeço pelo esforço que fez para eu poder chegar até aqui, pela compreensão e confiança que em mim depositou. Ao meu irmão Jean, que durante esse caminhar do mestrado se revelou um grande parceiro, confidente e foi quem mais me incentivou a seguir adiante.

Agradeço à Univille e à CAPES pela bolsa, que foi o que viabilizou a pesquisa e a minha estada no programa de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade. Agradeço aos professores do programa por todo o acolhimento, carinho, compreensão e dedicação. O seu olhar melhorou o meu; aprendi com eles muito mais que as disciplinas puderam me proporcionar. Gratidão aos professores por mostrarem o que há de melhor em cada um.

A professora Dra. Nadja de Carvalho Lamas, que me aceitou como sua orientanda, gratidão por todos os conselhos, o carinho, a ajuda nos momentos em que a ansiedade se fez presente. Gratidão por partilhar seus conhecimentos, por acreditar neste trabalho, por todo o encorajamento, pelos ensinamentos que vou levar para a vida. Gratidão por toda a dedicação, paciência e amor pela arte.

Aos colegas da Turma XI do Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade, sou grata pelos momentos de aprendizado, de compartilhamento de dúvidas, pelas

discussões, pelas controvérsias e pelas ocasiões de descontração, risadas e trocas. Aos encontros que esse mestrado me proporcionou com Denisia, que se tornou uma grande amiga e que não me deixou desistir quando pensei que não daria conta, Ana (Xuxa), Adriano e a Talita, que trouxeram tantas risadas e um olhar para a vida tão genuíno.

Em especial quero agradecer a Evelise, pois sabemos o que passamos nesse trajeto Itajaí - Joinville toda semana. Foram sonhos, risadas, gargalhadas, *lives*, acidentes, lágrimas, cansaços, projetos. Foi a parceria, o companheirismo, a alegria, o entusiasmo, o “*atazamento*” e acima de tudo a amizade e a cumplicidade de saber que sempre poderíamos contar uma com a outra para dar forças nos momentos mais difíceis dessa caminhada. Gratidão por estar sempre por perto.

Quero deixar toda a minha gratidão ao meu melhor amigo e irmão de alma Henry Goulart, a quem também dedico essa escrita. Por todas as horas ao telefone provando que viver é encurtar distâncias, compartilhando os sonhos, embarcando nas minhas loucuras, acalmando as angústias, compreendendo sem precisar dizer uma palavra. A ele que me confia o seu ombro, as risadas, o vinho, a sua poética e acredita que a arte pode sempre nos mostrar uma resposta.

A Elô que chegou na minha vida como o sol atrás do temporal, abriu as portas da casa, abriu as portas do coração, ocupou seu espaço e plantou um lindo girassol que brilha radiante em meio à bagunça que existe dentro de mim. Sou grata por estar perto, por compartilhar o melhor da vida, pelos melhores sorrisos, pela leveza, pelos abraços, pelo carinho, por falar junto, por fazer planos e sonhar. Sou grata por me segurar quando tudo parece estar se perdendo, por trazer um novo sentido para as coisas. Gratidão por me suportar nesses momentos tão difíceis que foram o final desta escrita e um pedido de desculpas pela ausência mental, pelos atropelos. Grata pela revisão, pelas broncas por não estar escrevendo, pela paciência, por dar o norte. Este trabalho também é seu e eu quero partilhar a vida boa com ela.

As minhas amigas Tamara e a Verusca, que são como minhas irmãs, que durante todo esse tempo foram as pessoas que trouxeram sempre as palavras de sabedoria no momento certo e na hora certa.

A Silvana Rocha, gratidão por embarcar nas minhas loucuras, por partilhar as histórias de vida, por abrir o ateliê, por ter o abraço casa e ser resistência quando tudo parece não ser mais possível.

Aos amigos desde a museologia: Valdirene, Ramon e Lara, meus docinhos, pois aqui está a prova de que os limitados podem sempre ser mais. A eles que compartilharam os melhores anos da minha vida eu sempre serei grata.

A meu amigo Eráclito Pereira, que me levou para o meio acadêmico, pelas risadas, pela parceria, respeito e luta. Gratidão por mostrar que o caminho pode ser leve.

A Rodrigo Feltrin que sempre esteve por perto, dando apoio, dizendo que o “mestrado era assim mesmo”, que compartilhou tantas alegrias, tantos berros e já me fez chorar de tanto rir.

A Bruna e Dudu, a quem sou grata simplesmente pelo fato de existirem na minha vida e por trazerem o Artur a esse mundo. Do mesmo modo, agradeço a Ingrid e a Carlos por serem a extensão do que chamamos de pais.

A Bruna Medina, que chegou com esse seu jeito calmo, tranquilo, distraído e foi um dos grandes encontros neste ano. Por várias vezes foi quem soube me ouvir, compreender quando a ansiedade se fez presente e virou minha confidente. Hoje, partilhamos risadas, alegrias, histórias e planos. Gratidão por estar por aqui.

Aos meus queridos do “Patrimônio”, que não sabem a diferença que fizeram na minha vida neste último ano de mestrado. Ao encontro familiar com a Débora, às risadas com o Luiz e às trocas artísticas com o Mikael.

Manifesto minha gratidão a Hilda Deolla, Normélio Weber e Andressa Werner por me acolherem como profissional, respeitarem meu trabalho e terem a compreensão da importância dessa pesquisa. Estendo os agradecimentos aos demais colegas da Fundação Cultural de Itajaí. Aos meus amigos da Casa de Cultura Dide Brandão: Rita, Sueli, Solange, Romilda, Karla, Sid e China por sempre serem parceiros e me darem o apoio e o suporte quando mais precisei.

“É preciso sair da ilha para ver a ilha.
Não nos vemos se não saímos de nós”.

José Saramago

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a transição do moderno para o contemporâneo nas artes visuais em Santa Catarina, buscando compreender os circuitos de arte existentes e sua influência na poética dos artistas que se distanciaram das questões estéticas presentes nas proposições artísticas que vigoravam em Florianópolis. Para essas discussões, foi necessário trazer o processo de modernização da capital em 1948, buscar o entendimento de como se cristaliza a teoria dos Mitos e Magias de Araujo (1977). No capítulo II, a reflexão discorre sobre o arquivo de artista e o desarquivamento da poética. Para isso, aborda-se o arquivo da artista Elke Hering como principal expoente da contemporaneidade. No capítulo III, as discussões são em torno desse processo de contemporaneidade além da ilha, da transição das poéticas: quando a arte cria um trânsito e espaços de diálogos entre Blumenau, Itajaí e Joinville e faz perceber o quanto o estado não se limitava apenas à ilha de Florianópolis. A pesquisa tem como metodologia empregada, o método exploratório, com abordagem qualitativa e interdisciplinar, cujo aprofundamento e compreensão levam a um conhecimento mais aprofundado sobre o assunto, razão pela qual optou-se por um levantamento bibliográfico e arquivístico.

Palavras-chave: Patrimônio Cultural, Contemporaneidade, Arte, Modernismo, Santa Catarina.

ABSTRACT

This research aims to analyze the transition from modern to contemporary in visual arts in Santa Catarina, seeking to understand the existing art circuits and their influence on the poetics of artists who have distanced themselves from the aesthetic issues present in the artistic propositions that prevailed in Florianópolis. For these discussions, it was necessary to bring the process of modernization of the capital in 1948, to seek an understanding of how the theory of Myths and Magic of Araujo crystallizes (1977). In chapter II, the reflection discusses the artist's archive and the unarchiving of poetics. For that, the artist Elke Hering's archive is approached as the main exponent of contemporary times. In chapter III, the discussions are about this process of contemporaneity beyond the island, the transition of poetics: when art creates a transit and spaces for dialog between Blumenau, Itajaí and Joinville and makes us realize how much the state was not limited to just Florianópolis island. The research has as methodology used, the exploratory method, with a qualitative and interdisciplinary approach, whose deepening and understanding lead to a more in-depth knowledge on the subject, which is why we opted for a bibliographic and archival survey.

Keywords: Cultural Heritage, Contemporary, Art, Modernism, Santa Catarina.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AABB – Associação dos Amigos do Banco do Brasil

PAN'ARTE – Panorama Catarinense de Arte

UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina

UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina

CAM – Círculo de Arte Moderna

GAPF – Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis

FURB – Universidade Regional de Blumenau

MAJ – Museu de Arte de Joinville

MASC – Museu de Arte de Santa Catarina

FAAP – Fundação Armando Alvares Penteado

ACAP – Associação Catarinense de Artistas Plásticos

SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS	12
INTRODUÇÃO	12
1. A CIDADE DENTRO DA OUTRA: O MODERNISMO QUE APORTAVA NA “ILHA DA MAGIA”	19
1.1 O IDÍLIO FANTÁSTICO DE FRANKLIN CASCAES E A URGÊNCIA DA SALVAGUARDA DO ILHÉU	22
1.2 MITOS E MAGIAS E A PINTURA FIGURATIVA NA ARTE CATARINENSE	37
1.3 MODERNISMO E SEUS ISMOS	60
1.4 MODERNISMO NO BRASIL E SEUS DESDOBRAMENTOS	64
2. O ARQUIVO DE ARTISTA	76
2.1 O ARQUIVO DE ARTISTA E A CONTEMPORANEIDADE NA ARTE EM SANTA CATARINA	79
3. A FORMAÇÃO DOS CIRCUITOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA EM SANTA CATARINA	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS	125

INTRODUÇÃO

O ponto de que parto para entender o processo de contemporaneidade na arte em Santa Catarina surge no ano de 2013, quando realizei um trabalho de salvaguarda do acervo do artista Luiz Telles¹ em Piçarras, Santa Catarina. Conforme ia tomando conhecimento do acervo e da poética de Telles, fui pensando sobre sua trajetória artística, tendo em vista que, além dos seus objetos pessoais e obras de arte, havia um acervo documental acerca de suas exposições, notícias vinculadas na mídia e catálogos.

Durante esse processo, pude perceber que as obras de Luiz Telles faziam parte de uma galeria de arte chamada “Açu Açu”, o que me chamou atenção, pois essa era a galeria dos principais artistas de Santa Catarina durante a década de 1970, em especial os que permeavam minhas memórias mais remotas da infância. Recordo-me de exposições e de toda a mídia que foi vinculada durante os anos finais de Elke Hering, recordo-me ainda de Lygia Roussenq Neves e de Doraci Girrulat, ambas artistas vindas de Rio do Sul, da série dos linguarudos de Schwanke e dos *outdoors* que estavam espalhados por Florianópolis ou, então, dos cartões telefônicos da TELESC, que traziam sempre obras de artistas catarinenses na frente e no verso. Esses foram os meus primeiros passos como colecionadora e como admiradora da arte.

A “Galeria Açu Açu”, em Blumenau, abriu as portas para a contemporaneidade em Santa Catarina. De propriedade de Elke Hering e Lindolf Bell, o casal aglutinou nela artistas que estavam em produção no que hoje chamamos de Vale Europeu. Enquanto isso, Marina Mosimann inaugurou a primeira galeria de Joinville, a “Lascaux”, que se manteve até 2000. A Coletiva de Artistas de Joinville criada e fortalecida na década de 1970 e o surgimento de um espaço

¹ Luiz Antônio Telles nasceu em Balneário Piçarras, Santa Catarina, em 31 de janeiro de 1946. Iniciou na pintura aos oito anos e nunca quis aprender a pintar em escolas de arte. Sempre procurou ler, estudar e pesquisar sozinho sobre os movimentos artísticos, seus artistas e suas obras. Desenvolveu uma linguagem própria, uma marca pessoal. A primeira chance de expor seus trabalhos foi em 1965, em uma coletiva de artistas na cidade de Blumenau. A partir dos anos 70, Telles conquistou espaço no cenário nacional ao expor em salões de arte do Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro e Goiás. Estudou em Paris e expôs na Europa e México. Além da pintura em tela, trabalhou técnicas de gravura, cerâmica, desenho, decoração de vitrines, estamparias e tapeçarias. Luiz Telles morreu em 1991, aos 45 anos. No ano de 2013, todo o acervo do artista foi doado por sua família para a Fundação Municipal de Cultura de Balneário Piçarras.

institucionalizado e público para abrigar as obras e expor tornou-se real: o Museu de Arte de Joinville (MAJ).

Para pensar sobre esse processo da contemporaneidade e essa transição de poéticas do moderno para o contemporâneo, foi proposta uma investigação cujo recorte histórico se dá entre a década de 1970, quando se inicia o “pensar a contemporaneidade”, até os anos 1990, quando o movimento já está consolidado e abrindo caminhos para novos artistas e novas poéticas.

Ao lançar esse olhar para a arte em Santa Catarina, foi necessário traçar um panorama em âmbito nacional. No entanto, a pergunta norteadora nos faz refletir sobre as razões da produção artística brasileira na década de 1980, que retomava para a pintura. O país vivia um período de abertura política, pós-ditadura militar (1964-1985), os artistas começavam experiências sensoriais com novos suportes e temas relacionados diretamente à vida urbana. A massificação estava tomando conta das poéticas dos artistas, que discutiam o contemporâneo na arte. Para compreender a relação entre o moderno e o contemporâneo em Santa Catarina e buscar identificá-la na produção artística dos anos 70 e 80, questionam-se quais os artistas foram precursores dessa contemporaneidade e quais os circuitos artísticos existentes de além da ilha de Santa Catarina.

A metodologia empregada para o desenvolvimento da pesquisa foi o método exploratório com uma abordagem qualitativa e interdisciplinar, cujo aprofundamento e compreensão levam a um conhecimento mais aprofundado sobre o assunto, razão pela qual optou-se por um levantamento bibliográfico arquivístico e acervos pessoais de artistas e familiares.

Com vistas a identificar a importância da contemporaneidade nas artes visuais de Santa Catarina, o eixo que norteou a pesquisa foram os artistas que fizeram parte do circuito artístico que compreendeu as décadas de 1970 a 1990, buscando entender o processo de transição entre moderno e contemporâneo na arte em Santa Catarina. Vale salientar que, durante esse período, é de suma importância pensar no momento histórico e de transição que se vivia no país e que levou os artistas a romperem com determinadas práticas e com um pensamento provinciano.

Para compreender essa transição do moderno para o contemporâneo, foi necessário me debruçar sobre o modernismo em Santa Catarina, por isso a escolha de uma leitura que abordasse aspectos da história desse estado e que dialogasse

com as artes, arquitetura, história, sociologia não sendo algo enciclopédico. A partir disso, surgiu uma produção encantadora, o livro “A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina”, organizado por Maria Bernardete Ramos Flores, Luciene Lehmkuhl e Vera Colaço (2006), que se tornou um dos livros-base para compreender como o modernismo chegou a Santa Catarina e difundiu-se entre os artistas e intelectuais da época.

O movimento modernista em Santa Catarina reverberou no campo das artes visuais e na literatura e o Grupo Sul difundiu o movimento em Florianópolis. Criaram uma revista que publicava artigos, poemas, contos e trazia recortes de um cotidiano que estavam vivenciando, inserindo ilustrações na capa e nos poemas de artistas que faziam parte do Círculo de Arte Moderna (CAM), como Martinho de Haro, Aldo Nunes, Hassis e Meyer Filho, que posteriormente iria se tornar oficialmente o ilustrador da revista.

Entretanto, o movimento modernista que trouxe para Florianópolis um novo patamar, a afirmação da cidade como capital e a busca através da arquitetura para um *status* de cidade de serviços, constituiu uma movimentação para enobrecer e afirmar a identidade do imigrante açoriano, confrontado com o restante do estado com formação étnica predominantemente ítalo-germânica.

Nesse contexto, é fundamental assinalar a resistência existente na poética e na figura de Franklin Cascaes, que se assumiu como agente cultural preservacionista, algo que só conseguimos compreender após analisar a obra e os processos de salvaguarda da memória a partir da institucionalização de sua produção, ou seja, da criação de um museu do folclore que iria salvaguardar todas as suas obras e sob sua ótica, que representa a memória das populações ribeirinhas. Com essa perspectiva, Cascaes impulsionou um movimento de transformar os registros orais que captava em obras de arte, sejam elas gravuras, cerâmicas ou contos.

O movimento de Franklin Cascaes criou um imaginário local jogando uma luz para as histórias imbuídas de saberes populares. Os usos e costumes da população da Ilha de Santa Catarina passaram a ser fonte para o desenvolvimento de uma poética de resistência, transformadora da paisagem local. Essa pesquisa conduz ao encontro com a dissertação de Batistela (2007), estudiosa da obra de Franklin Cascaes, e sinaliza caminhos que ele traçou para que as comunidades não perdessem suas identidades sem antes salvaguardá-las; para que a cidade de

Florianópolis não se transformasse numa metrópole sem memória e para que o turismo não fosse avassalador e destruidor das belezas naturais da ilha.

É nesse contexto histórico que entra em cena Antônio Augusto Nóbrega Fontes, uma figura ímpar para entender o processo de modernidade no estado e no desenvolvimento de políticas culturais não só em Florianópolis bem como no Vale do Itajaí. O papel de Nóbrega Fontes ultrapassa o de agitador cultural e de colunista do *Jornal do Povo* de Itajaí. Devido ao fato de residir no Rio de Janeiro e ser um dos fundadores do *Clube de Amigos do Folclore*, teve contato direto com todo o movimento modernista, artistas e intelectuais, como Pascoal Carlos Magno, Edison Carneiro, Burle Marx, Athos Bulcão, Augusto Rodrigues, Djanira, Fayga Ostrower, Zoé de Chagas Freitas, Antônio Maria, Alcídio Mafra de Souza, Alberto Zaluar, entre outros.

Nóbrega Fontes, como era conhecido em Itajaí, foi mais uma das referências que mudaram os rumos desta pesquisa. Até então, a imagem que se tinha dele no estado era somente como um agitador cultural e criador do “Festival de Inverno” de Itajaí. No entanto, o levantamento de dados sobre o Festival no acervo do Centro de Documentação e Memória Histórica de Itajaí revelou que, além de ser um grande entusiasta do folclore e da cultura popular, através do que ele mantinha uma rede de contatos no Brasil e no exterior, Nóbrega atuou como crítico e impulsionou a criação de um discurso no campo das artes visuais de Santa Catarina.

Durante o período que compreendeu 1975 e 1979, esteve à frente da “Diretoria da Unidade de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Santa Catarina” e publicou a tese de Adalice Araujo (1977), na qual é defendida a corrente artística denominada “Mito e Magia”, que discorre sobre o fantástico, imaginário, ilusório, mítico e religioso na poética dos artistas catarinenses. A discussão parte do isolamento da ilha em relação às outras cidades do estado.

Outro dado relevante da pesquisa, e relacionado à aproximação da teoria do “Mito e Magia” a Nóbrega Fontes, foi o acesso aos documentos e à residência de Antônio Carlos Konder Reis, ex-governador do estado de Santa Catarina no período de 1975 a 1979. Os documentos registram a publicação desse livro pelo governo estadual, propagando uma visão de arte em Santa Catarina que se tornou um discurso oficial no que tange às Artes Visuais até os anos 1990.

A tese de Adalice Araujo até então descrita impulsionou-me a revisitar a teoria dos “Mitos e Magias”, revendo o conceito de “tudo se musealizar” com um olhar antropológico. No capítulo 1, que discorre sobre o modernismo em Florianópolis, esta dissertação sinaliza que, no desenvolvimento da citada tese, foram inventariados artistas que estavam em produção no estado e não foi feita uma distinção entre arte contemporânea e atos para salvaguardar os usos e costumes de uma comunidade, como acontece no idílio fantástico presente na obra de Franklin Cascaes e de Meyer Filho. Isto é: propõe-se a construção de uma história da arte catarinense sem se ater à distinção entre o moderno e contemporâneo, mas efetuando um enquadramento desses movimentos artísticos para estabelecer relação entre as poéticas. Nesse sentido, foi destacado para o centro dessa discussão o papel de Eli Heil como uma artista expoente da corrente “Mito e Magia”.

Conjuntamente, a abordagem desta pesquisa foi dirigida para identificar os artistas, suas poéticas e obras, assistir a vídeos e documentários produzidos e disponibilizados em plataformas digitais, bem como realizar um levantamento bibliográfico e fotográfico contido nas pastas de artistas do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC).

Como consequência, a pesquisa tomou rumos que não estavam previstos na concepção do projeto. Contudo, a pesquisa e as reflexões sobre a corrente “Mito e Magia” sinalizam que o discurso oficial abarcou o campo das artes visuais bem como o diálogo com a historicidade, antropologia e com arquitetura e urbanismo. Nesse sentido, a identificação de uma produção que despontou entre o moderno e o contemporâneo denota lacunas na história da arte de Santa Catarina e reflexões acerca do que é a contemporaneidade.

Outro ponto de tensão foi pensar na temporalidade, afinal o modernismo no Brasil se instala em 1922 e em Santa Catarina o movimento só se dissemina por volta de 1948, ou seja, temos a constituição de um modernismo tardio. Outro ponto a se refletir é que, no mesmo período de 1960 a 1970, no âmbito nacional, estávamos já experimentando a arte de ação. Inclusive, uma das artistas que pesquisamos, Doraci Girrulat, fez parte de *happenings*² e performances enquanto

² O termo *happening* é criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow (1927-2006) para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro *sui generis*, sem texto nem representação. Não há enredo, apenas palavras sem sentido literal, assim como não há separação entre o público e o espetáculo. Do mesmo modo, os "atores" não são profissionais, mas pessoas comuns.

estudava em São Paulo. Já em Santa Catarina, a ilha se manteve isolada, afirmando-se nos “Mitos e Magias”, enquanto no Vale e no Norte do estado as propostas críticas aderiram aos movimentos contemporâneos, conforme explicam estudos de Sandra Makowiecky e Rosangela Cherem (2012), usados como referências e suporte teórico para essas discussões em toda a proposta da dissertação.

Artistas sintonizados com as rupturas da arte contemporânea como Elke Hering, Schwanke, Sueli Beduschi, Doraci Girrulat são o ponto de partida para discutir os circuitos que culminam na consolidação do movimento na década de 1990. O trânsito que os artistas desse período tinham com o exterior e o circuito artístico que se formou entre Blumenau - Joinville foi fundamental para trazer outras cidades para essa discussão e ver as “sementes” que foram deixadas por esses artistas.

As pesquisas para identificar o movimento dessa poética foi efetivada a partir dos arquivos dos artistas, no Arquivo Histórico de Blumenau (onde está localizado um fundo da artista Elke Hering, que contém jornais, projetos, entrevistas e anotações pessoais da artista), no MASC (nas pastas de artistas e catálogos), no Centro de Documentação e Memória Histórica de Itajaí (onde foi investigado o acervo pessoal de artistas que estão em produção), nos livros e dissertações publicadas.

O trânsito dialógico entre Blumenau e Joinville nos indica que a arte produzida em Santa Catarina não se limitava apenas à ilha de Florianópolis, mas se estendia ao diálogo entre artistas que ultrapassava os limites das cidades e do estado. Uma das cidades que inicialmente não entraria na pesquisa, Itajaí, acabou se tornando também local de referência, pois nela foi criado o “Festival de Inverno”, que trouxe para a cidade um salão de arte legitimado pela crítica e que posteriormente foi apagado, dando lugar a outro salão da cidade de Itajaí, ou seja: um salão de arte que apaga o outro.

As referências propostas pela artista Elke Hering foram advindas de suas experiências na Europa e do contato com as formas e plasticidade em sua formação em Munique, Alemanha. Já Schwanke tem toda sua formação e referências em Curitiba, Paraná. Doraci Girrulat formou-se na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), em São Paulo, e teve contato direto com Hélio Oiticica e Lygia

Clark, artistas cujas poéticas inauguravam o contemporâneo e a experimentação no Brasil.

Toda essa produção inovadora de Santa Catarina passa a ser discutida na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), que se abre para o novo. Os alunos começaram a experimentar técnicas e contemporâneos na década de 1980, culminando nos anos 1990 com as grandes exposições, salões de arte, Pan'Arte³, criação, ou até mesmo a revitalização, de museus de arte.

Assim, essa pesquisa visa a analisar como toda essa produção contribuiu para novos olhares para a arte de Santa Catarina e busca problematizar e tensionar a arte contemporânea e a crítica sobre arte em Santa Catarina, propiciando levantar subsídios para os artistas que hoje estão em produção e entender em que momento e em que condições iniciou-se o período contemporâneo na arte de Santa Catarina. Essa investigação está sendo desenvolvida na linha de pesquisa Patrimônio, Memória e Linguagem do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade, da Universidade da Região de Joinville Univille. Vincula-se ainda ao Grupo de Pesquisa Arte, Cultura e Patrimônio – GEARCUPA.

³ Panorama Catarinense de Arte, exposição de arte realizada em Santa Catarina, sendo a primeira em 1979.

1. A CIDADE DENTRO DA OUTRA: O MODERNISMO QUE APORTAVA NA “ILHA DA MAGIA”



4

Para começar a pensar o processo de contemporaneidade nas artes visuais em Santa Catarina, o caminho seguido foi pesquisar os arquivos dos artistas, no eixo hoje denominado Norte Catarinense e Vale do Itajaí⁵. As leituras sobre o período que compreende 1970 a 1990, recorte desta pesquisa, elucidam que alguns artistas são citados como integrantes de uma vanguarda artística, que está além da ilha, ou seja, fora da capital do estado. Assim, para estabelecer essa ligação dos circuitos de arte existentes em Santa Catarina, propomos um retorno ao modernismo e a resistência existente entre artistas e intelectuais catarinenses.

O movimento modernista nas artes, iniciado a partir da segunda metade do século XIX estendendo-se até o século XX, teve como mola propulsora a busca pelo novo, inovar e romper com um *status quo*. Segundo Gay (2009), “desde a metade do século XIX utilizou-se o termo modernismo para todo e qualquer tipo de inovação, todo e qualquer objeto que mostrasse alguma dose de originalidade” (p.17). O modernismo trouxe para Santa Catarina, e até certo modo para Florianópolis, uma crença utópica no futuro que confrontou com um movimento resistente ao novo e a tudo que ele poderia causar, tanto que o estranhamento ao modernismo criou estereótipos, uma urgência preservacionista e salvaguardou certo distanciamento com o restante do estado.

O modernismo na capital do estado de Santa Catarina, Florianópolis, despontou pelo viés da arquitetura. Os novos ares que vinham da nova capital do país, Brasília, recém projetada e inaugurada, deram o tom para um estado que se abria e buscava firmar a identidade da capital, no período que compreendeu 1950 e 1960. O “Clube Penhasco”, concebido dentro desse período, foi o porta-voz desse processo. A arquitetura imponente que dava uma ampla vista para Baía Sul de Florianópolis era o modelo de um projeto para a cidade do futuro. As ruas já estavam

⁴ Para abrir o arquivo do QR Code, basta abrir a câmera de seu telefone e apontar para o código. O código remeterá a uma pasta no Youtube com músicas referentes ao período estudado no primeiro capítulo.

⁵ O estado de Santa Catarina foi dividido geograficamente pelo IBGE em seis mesorregiões que, por sua vez, abrangiam 20 microrregiões, segundo o quadro vigente entre 1989 e 2017.

pavimentadas, os equipamentos administrativos do governo já começavam a pensar nos planos diretores e, segundo Maria Bernardete Ramos Flores (2006), “a cidade é uma vertigem própria para dançarinos”:

[...] a cidade nos parece bailar, levanta-se a urbe vertical, que se contorce e avança sobre o mar com seus aterros; suas veias se dilatam para dar passagem aos automóveis; sobejam artificios a vesti-la de cores e formas para embelezá-la e receber forasteiros, viajantes, turistas. O passado se desmorona sob a ruína do tempo e do espaço da cidade, e tudo se constrói para o tempo e o espaço modernos (FLORES, 2006, p.11).

Figura 1: A célebre Curva do Madalona, com destaque para o Clube Penhasco (construção arredondada).



Fonte: Acervo Carlos Damião

A linguagem modernista que chegou a Florianópolis através da arquitetura, não somente a do “Clube do Penhasco”, deu-se também pelos prédios estatais que eram símbolos de um novo rumo que o Brasil estava tomando e que a capital de Santa Catarina estava forçadamente tentando imprimir, unindo funcionalidade e monumentalidade. Segundo Castro (2006), “havia o reconhecimento da beleza associada aos ‘grandes edifícios’ e a perspectiva positiva do progresso, ou seja, do crescimento das cidades até um limite impreciso identificado com o conforto e as facilidades da vida moderna” (p.47).

A cidade vinha crescendo e se expandindo, a paisagem urbana estava mudando e o casario colonial com seu ar provinciano começou a perder forma e espaço para os prédios. A ilha de Santa Catarina passou a dar espaço não somente

para as construções, mas também para os novos habitantes e turistas que viram uma ilha idílica. Florianópolis foi impulsionada ao progresso e à transformação urbanística de modernização, visando a legitimar a capital para se tornar uma cidade de serviços comerciais e sede administrativa. Nesse movimento, foi fundada a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e o primeiro *campus* foi construído num esforço para transformar a cidade provinciana em cosmopolita.

O governo de Jorge Lacerda⁶ iniciou o processo de modernização da capital. Além de político, Jorge foi médico, advogado e jornalista. Trabalhou no jornal “A Manhã” no Rio de Janeiro, onde criou o suplemento “Letras & Artes”, e teve a oportunidade de fomentar nos artistas catarinenses, além de um maior contato com a produção dos modernistas, um circuito de arte e literatura.

Ao ser eleito, Jorge Lacerda redigiu os rumos da política em Santa Catarina, e a mola mestra foi dar os ares de modernidade para a capital como um dos símbolos de uma geração moderna. A recepção de suas propostas administrativas no estado e na capital nacional fez com que o processo de modernização fosse promissor entre os empresários do estado.

Se formos refletir acerca de sua política de governo e sua conduta de descentralização, vamos perceber que esse processo de modernização é retomado no governo de Antônio Carlos Konder Reis, no período que compreende de 1975 a 1979. A análise dessas escrituras urbanas que ambos deixaram mostra que, além de iniciarem projetos arquitetônicos e urbanísticos, tiveram preocupações com o cenário cultural.

Figura 2: Pronunciamento de Jorge Lacerda



Fonte: Acervo Antônio Carlos Konder Reis

⁶ Jorge Lacerda governou Santa Catarina de 1956 a 1958. Morreu em um acidente aéreo aos 43 anos idade. No mesmo desastre, também morreram Nereu Ramos e Leoberto Leal.

Os edifícios foram um marco no processo de modernização da cidade de Florianópolis. Os arranha-céus foram surgindo, tomando espaço, criando recortes no céu e aos poucos a paisagem urbana foi se modificando. Hotéis foram sendo instalados e o turismo começava a ser explorado. Em fins da década de 50, o advento da modernidade através da cidade foi a aproximação da população com o momento contemporâneo, as boas proporções, a simplicidade prática, a ausência de ornamentos e o predomínio de materiais.

No entanto, havia um movimento na contramão. Esse processo de modernização urbana foi visto, por uma classe artística conservadora, como um capitalismo devastador que poderia acabar com todo o patrimônio ilhéu, os casarões e casas açorianas, o modo de falar, vestir e até mesmo de expressar.

Para compreender essa corrente como uma tendência preservacionista alavancada por Franklin Cascaes, é necessário debruçar-se sobre sua obra e entender essa urgência em salvaguardar a cultura açoriana como marca da ilha.

1.1 O IDÍLIO FANTÁSTICO DE FRANKLIN CASCAES E A URGÊNCIA DA SALVAGUARDA DO ILHÉU

[...] a política que me perdoe mas esta “madame” é muito perigosa, é uma bruxa muito tarasca, porque ela está infelicitando os seus filhos.

(Franklin Cascaes)

Havia uma mágica no ar, ser moderno era algo *cool*, algo novo e descolado. Os jornais que circulavam em Florianópolis durante a década de 40 e 50 traziam isso estampado nas manchetes que eram amplamente difundidas e, aos poucos, mais adeptos a esse novo modelo de vida iam sendo conquistados. A população na capital aumentava e os serviços ao povo também.

De alguma maneira, toda essa transformação na escrita urbana se refletia no campo das artes. A poetisa Eglê Malheiros, que fazia parte do então Grupo Sul, movimento que foi o porta-voz do modernismo em Santa Catarina, traduzia toda essa movimentação que a cidade experimentava através da palavra e do olhar:

[...] Alguém chegou
E foi tragado

Pela cidade
 O caos
 Da organização de tudo
 O absorveu
 E alguém ficou
 Estraçalhado
 Sendo em tudo
 E não sendo em nada...
 ...Alguém chegou pra trabalhar
 Sonhando vida
 Sonhando amor
 Mas a cidade o absorveu
 Por isso sempre há nela sempre
 Um grito sonho, trabalho, dor.⁷

O olhar de Eglê Malheiros reflete comprometimento e aproximação com o tempo no qual vive. Comunista, a poetisa defende a liberdade e a igualdade, traduz a história através das palavras, faz uma aproximação com temas relacionados ao feminismo (afinal, era uma das poucas mulheres a ter representatividade no campo da literatura), tem uma percepção social e sensível - sua leitura para a cidade era uma espécie de lugar de memória:

[...] A música repetida das neurastenias
 A paisagem estreita da autocontemplação
 Veio lentamente
 Através dos vidros
 A imagem doutras terras, o som doutro cantar
 O suor, o sangue, o sonho doutra gente
 A angústia de querer
 Um frêmito de vida,
 O calor, o palpitar do viver universal⁸.

Em paralelo a toda movimentação que acontecia na cidade, que se expandia através de projetos que saíram do papel, havia os ares provincianos que estavam completamente enraizados nos hábitos e costumes locais, o que causou choque e estranhamento, frente a um movimento que mudava não somente a paisagem, mas os costumes, que questionava até mesmo a fé, tão significativa entre as comunidades ribeirinhas.

O turismo foi uma das alavancas que geraram o processo de modernização da cidade. Entretanto, foi através dele que também surgiram preocupações com a salvaguarda da cultura ilhoa. Assim, a atenção se voltava para as tradições, cantos, modos de fazer, usos e costumes que eram únicos para aquela comunidade e que

⁷ MALHEIROS, Eglê. Alguém numa cidade. Sul, Florianópolis, p.5, ago.1948.

⁸ MALHEIROS, Eglê. Dei um soco na janela da imaginação. Sul, Florianópolis, contra capa, fev.1948

poderiam se perder diante desse processo de transição, que vinha, para o olhar de alguns artistas, como algo avassalador.

É nesse contexto histórico-cultural que entra em cena Antônio Augusto Nóbrega Fontes, uma figura ímpar para entender o processo de modernidade no estado. O “folclorista e animador cultural”, como assim era denominado, ao ver que o turismo seria o ponto nevrálgico dessa relação entre ilhéus e modernidade, começou a pensar em uma festividade para exaltar esses costumes tão únicos de quem vivia na capital e trazer para Santa Catarina algo a mais. Nóbrega era natural de São Francisco do Sul, mas, quando criança, foi para Itajaí viver com os seus avós e tias paternas, de lá saiu para estudar em Florianópolis e posteriormente fixou residência no Rio de Janeiro.

Para compreender um pouco como se deu essa relação de Nóbrega Fontes com Florianópolis em 1950, é importante fazer o caminho ao contrário, e pensar além dos limites geográficos. Nóbrega morou no Rio de Janeiro de meados da década de 1940 até 1972, onde criou o “Clube de Amigos do Folclore”, em sua residência no bairro de Santa Thereza, na então capital do Brasil. Envolveu-se com a arte e a cultura e estabeleceu laços de amizade com artistas e intelectuais como Pascoal Carlos Magno, Edison Carneiro, Burle Marx, Athos Bulcão, Augusto Rodrigues, Djanira, Fayga Ostrower, Zoé de Chagas Freitas, Antônio Maria, Alcídio Mafra de Souza, Alberto Zaluar, entre outros.

Nóbrega valorizava as festas populares e atribuía imenso valor às tradições e cultura do povo. Estabeleceu uma rede de contatos pelo Brasil que difundia e acreditava que a cultura popular aliada ao turismo era um veículo de visibilidade às manifestações e salvaguarda dos costumes e tradições. Desde os anos de 1950, dedicou-se a divulgar no Rio de Janeiro o folclore catarinense com exposições, palestras e até programas de TV. Tornou-se respeitado folclorista, diretor do “Grupo de Estudos Folclóricos” da AABB do Rio de Janeiro e, em 1962, fundou o citado “Clube dos Amigos do Folclore”, que promovia seguidas palestras, festivais e encontros de folcloristas. A partir dessa experiência, desenvolveu em Florianópolis um grupo que pensasse em atrair turistas não somente acreditando que turismo se fazia com uma grande rede hoteleira.

A preocupação de Nóbrega Fontes era a salvaguarda dos costumes ilhéus e, portanto, propôs a realização de um festival que permanentemente pudesse trazer à tona as danças folclóricas e a cultura. Acreditava que, se não fosse

transformada em folclore ou em fato folclórico e exposta em museus, essa cultura iria se perder. A busca pela identidade ilhoa e a afirmação dela perante o restante do estado que tem como formação étnica de base ítalo-germânica foi impulsionada pelo bicentenário da imigração açoriana:

e que foi num momento de luta pela hegemonia cultural em Santa Catarina, que o tema 'açoriano' ganhou importância para os intelectuais e lugares de memória como os arquivos foram abertos e "remexidos". A oposição entre brasilidade e germanidade determinou a disputa no estado com base na identidade cultural. Ademais, nessa época de nacionalização, o sul do Brasil precisava evidenciar sua brasilidade (LEHMKUHL, 2006, p.71 *apud* FLORES, 1998, p.120).

É a partir desse momento histórico em torno da comemoração do bicentenário de imigração açoriana que se desenrolavam reflexões sobre a *patrimonialização do ilhéu*. Em 1948, intelectuais e historiadores perceberam a necessidade de produzir um discurso para enobrecer o açoriano que aportou em Nossa Senhora do Desterro e o tema foi ampliado para uma discussão que até então não constava na historiografia oficial do período, uma produção que resguardasse a memória. No entanto, essa urgência de preservar, registrar, produzir monumentos gerou de modo inconsciente marcas de uma espetacularização da memória. Para Paola Jacques Berenstein,

tanto a cultura quanto a cidade passaram a ser consideradas como mercadorias, manipuladas como imagem de marca. [...] O patrimônio cultural urbano passa, assim, a ser visto como uma reserva, um potencial de espetáculo a ser explorado (BERENSTEIN, 2008, p. 34).

A partir de um olhar compreensivo para o período e buscando os elementos necessários com certo distanciamento para analisar a urgência em produzir esses discursos para que não caíssem no esquecimento ou numa amnésia coletiva, a supervalorização da cultura e do cotidiano ilhéus criava uma imagem e um discurso que perfazia um açoriano desbravador, perante a imagem do imigrante alemão e italiano que estava atrelada ao trabalho, havendo um discurso uno de trabalho e construção.

No que tange à patrimonialização como desenvolvimento social, para priorizar a cultura em detrimento do valor econômico, evidenciou-se o olhar crítico de Franklin Cascaes para o modernismo e, em certos momentos marcado pela repulsa à inovação, pelo projeto político que estava em andamento, ou seja, os

novos olhares para a cidade, a expansão urbana, a nova moda, uma racionalização global. Era dessa forma que Franklin queria que as pessoas olhassem para a ilha,

Cascaes angustia-se com a perda das marcas históricas, sejam elas materiais ou imateriais, e procurou registrar de diferentes formas manuais as atividades da população da cidade de Florianópolis que estavam se extinguindo. Preocupado com a história, procurou trabalhar o conceito de verdade presente na arte moderna (KRÜGER, 2011, p.121).

Um pesquisador que frequentemente saía de caiaque para os lugares mais remotos, via essa cidade com um distanciamento de quem a vê de longe geograficamente, mas que não conseguia sair de dentro dele, não se percebia nessa transição e capaz de acompanhar essas mudanças de uma forma positiva. Percebendo esse olhar romântico

as viagens feitas pelos artistas também auxiliam na construção da significação mítica. Franklin Joaquim Cascaes percorria de baleeira, canoa, cavalo, carreta, furgão ou mesmo a pé o interior da Ilha de Santa Catarina, numa época em que a maioria das comunidades sequer possuía luz elétrica. Ao se deparar com uma realidade singular e bastante isolada do processo de desenvolvimento urbano, Cascaes motivou-se pela necessidade de registrar o dia a dia dessas comunidades e não poupou esforços. Anotava em seus cadernos e folhas avulsas histórias, rezas, hábitos e costumes das comunidades de pescadores e rendeiras do interior da ilha (KRÜGER, 2011, p.123).

Franklin Cascaes tinha um olhar comprometido e primoroso para o registro dessas comunidades ilhoas. Desenvolveu uma produção literária e artística que se perpetua em Florianópolis até a atualidade tendo reconhecimento e o prestígio que tanto buscou, deixando um legado para a antropologia do estado e se tornando uma referência cultural para artistas que ainda usam sua obra como inspiração.

Para entender a obra e o que motivou Franklin a fazer esse percurso, solitário e messiânico, de salvaguardar as memórias da ilha, Krüger (2011) afirma: “a figura do artista é muitas vezes construída em cima do mito do herói, nos mitos podemos observar a ação heroica e o sofrimento como decorrência do castigo” (p.122). Às custas de barrar um movimento que já acontecia no Brasil e que inevitavelmente estava atingindo a capital do estado,

Cascaes é o herói de um tempo e de um espaço onde as circunstâncias são transformadas, modificando o cotidiano da população local. A obra de Cascaes constitui-se em um histórico

pela preservação de temporalidades. O artista procurava valorizar e conservar a tradição que estava sendo esquecida com a modernização da cidade de Florianópolis. Seus dados biográficos ressaltam sua mitologia heroica. (KRÜGER, 2011. p.122).

Assim, para análise e observação da trajetória de Franklin Cascaes, foi necessário manter o distanciamento e sair do campo da museologia, passando a identificar sua poética com um olhar antropológico, para refletir sobre a urgência de salvaguardar um patrimônio que até então não se (re)conhecia. Para tal é necessário estar com olhar leve, sair da ilha e afinar as rezas.

Em meio a um idílico fantástico, há uma cidade que se construiu com certa negação do mar - o que é perceptível nas construções que até hoje se preservam na ilha: casarões construídos de costas para o oceano apesar da cultura da praia como um espaço de lazer e do contato com o sol e banhos de mar definidos como práticas terapêuticas, propagadas a partir do século XIX. Essa medida cultural foi negada na vida urbana de Florianópolis.

A geografia da ilha fez com que os povoados antigos funcionassem de forma autônoma e a população do Sul da ilha não estabelecia muito contato com os povoados do Norte da ilha. A única aproximação entre ambos se dava pela área central, que era o grande canal de comércio, lugar em que muitos artistas retratavam a paisagem do Mercado Público e do casario que ficava às margens do mar com um olhar romântico e bucólico, antes mesmo de haver o aterro, que foi estabelecido no começo da década de 70. Sua construção alterou a relação da arquitetura, paisagem e mobilidade da cidade e o mar teve seu recuo.

Figura 3: Mercado Público e Casaril antes do Aterro



Fonte: <<https://arquiteturahistoriaepatrimonio.wordpress.com/2015/11/06/a-cidade-e-o-distanciamento-do-mar-consequencias-do-aterro-de-florianopolis/>>.

O aterro alterou a dinâmica do centro da cidade e do comércio que estava instalado na orla central. Iniciou-se aí um processo de transformação urbana no então centro histórico de Florianópolis, que perdeu sua identidade litorânea por consequência seu gradativo afastamento do mar. No local da urbe central, onde os barcos atracavam e permaneciam ao longo de todo o Mercado Público e da Alfândega, foram construídos novos aterros destinados a estruturas das malhas viárias que mudariam definitivamente a ligação da cidade, as estações de ônibus e os estacionamentos.

Com o surgimento dos aterros houve também significativa mudança social. O modo como a comunidade se relacionou daquele momento em diante com o mar passou a ser principal elemento de identidade de Florianópolis, por ter o centro histórico enraizado à beira do mar, criando formas de pertencimento cultural.

Figura 4: Uma panorâmica da região central, registrada entre 1955 e 1957: sem aterro, ainda tinha aspecto de aldeia



Fonte: Zeca Pires/Divulgação/ND

As discussões que se iniciaram em 1948, no bicentenário, continuavam acaloradas com tantas transformações na paisagem. E novamente correntes de pensadores preservacionistas ressurgiram, negando à cidade o direito à sua morte, sendo restaurada uma discussão dúbia. Enquanto é levantada a bandeira de preservação, ao mesmo tempo é reconhecida a necessidade de progresso.

A paisagem que era vazia e os modos de vida de quem conviveu com a cidade antes de ser aterrada vivia uma dicotomia de uma mesma ilha que tinha culturas diferentes e onde não existia uma identidade unificada. Para compreender o processo de Florianópolis se tornar capital, é preciso relevar o acaso geográfico. A ilha foi a última parada antes do caminho da prata, era o local de abastecimento da água potável para os barcos fazerem o restante da viagem. Na historiografia ainda há registros de Florianópolis não só como um local de abastecimento, mas como local onde se despejavam membros da tripulação que estavam doentes ou que tinham cometido algum crime.

Franklin Cascaes ao se colocar num entre-lugar começa a desenvolver um trabalho que se tornou a referência para uma capital, que naquele momento estava apostando todas suas fichas no progresso, no turismo e no desenvolvimento

urbano. De antemão, a percepção da importância do trabalho de Franklin Cascaes só é possível demarcar quando estabelecemos pontos de identificação para a leitura de suas obras e seus escritos. Franklin foi avaliado pelos críticos como um preservacionista, buscava produzir, criar discursos e salvaguardar memórias vinculadas a forças mágicas circulantes pela urbe.

Vale ressaltar que o advento do modernismo estava assustando uma comunidade e o artista, que vivia no provincianismo onírico, repleto de “mitos e magias”. O movimento moderno não só colocava em discussão os moldes e padrões de vida como também questionava o *modus operandi*. Assim, grupos artísticos passavam a repensar, a questionar o papel da religião, do sagrado e negando o artista/folclorista pois,

ao representar o mito, Cascaes buscava evidenciar a intervenção dele no âmbito social. A influência do mito na vida social das comunidades pode ser observada através dos traços diferenciados e incorporam a rapidez na representação, buscando retratar cada ser mítico como uma individualidade. Em muitos desenhos fantásticos, percebe-se a intenção de romper com a ordem proposta pela representação ingênua do cotidiano material (SOUZA, 2006, p. 361).

Franklin Cascaes foi em busca de um salvamento da memória de uma coletividade, utilizando de sua poética e impactando na produção artística da ilha.

Um dos eixos para o desenvolvimento de sua poética, está vinculado à antropologia, pois integrava a urbe, partilhava desses usos e costumes sociais e é neste ponto que se torna inevitável desassociar sua vida de seu trabalho, pois seus sentimentos e seus conceitos tinham origem no tecido da coletividade.

Ao pensar no papel deste artista/folclorista é cabível uma conexão com Walter Benjamin quando discorre sobre o papel do narrador e do ouvinte. Franklin é o narrador que nunca está só. E o narrador, por si só, adita ao seu mundo o conhecimento e as experiências do outro, por isso, além de narrar, lança olhares para onde a memória incide na preservação e acumulação de ícones do passado, permitindo a consciência ante o futuro. O narrador traz o conhecimento individual num âmbito coletivo e transmite a visão de um mundo coletivo formado por muitos anônimos.

Franklin Cascaes, ao coletar histórias e memórias, institucionaliza, musealiza as narrativas para mantê-las circulantes, pois a sua ideia de conceber um museu abrigava sua produção e sua obra, tanto a escrita quando a plástica:

os frutos oriundos de sua vontade de propagação da tradição podiam ser observados, na época, em uma sala na própria residência do artista, local que ele mantinha aberto, sendo destinado ao livre acesso de quem estivesse interessado em aprender e conhecer. Foram muitas as exposições realizadas por Franklin Cascaes, tanto em seu atelier e residência quanto nas escolas em que lecionou, além das comunidades que frequentava para suas pesquisas, e de seus famosos presépios (MARTINS; THOMAS; SERAFIM, 2016. p.3).

Franklin Cascaes nunca vendeu nenhum item de sua coleção visando mantê-lo na íntegra nessa instituição. No entanto, o homem que diariamente saía em viagens enigmáticas de Kombi pelo interior da Ilha ou a caiaque pelo mar para as mais distantes cercanias da ilha, mantinha contato continuo com as comunidades:

algo que cabe destacar é que Franklin dizia que não se estuda a cultura popular dentro dos gabinetes, mas sim na sua fonte de origem observando-o por fora, por dentro e por todos os lugares. Havia essa preocupação de lidar diretamente com a comunidade, com o fazer folclórico, com o próprio 'viver folclórico' presente na ilha (MARTINS; THOMAS; SERAFIM, 2016. p.5).

Entretanto, Franklin Cascaes buscou estabelecer contato com as autoridades políticas do estado de Santa Catarina de 1950 até 1970 e nacionais, como Assis Chateaubriand, para viabilizar a criação do museu. Segundo Martins, Thomas e Serafim (2016), um elemento importante para entender a necessidade que Cascaes sentia em construir um museu é que, em 1957, formou-se no Curso Básico de Museologia pela Faculdade Catarinense de Filosofia,

Alguém disse: museu é como um dicionário de coisas. Eu afirmo museu é passado vivendo dentro do presente. Sim neles vivem as imagens do passado explicando melhor o presente. Vive o passado no presente porque ambos viverão o futuro. Formar um museu é erguer um monumento à Cultura e à Arte (CASCAES, Franklin, Caderno 60, [19--], s/p.).⁹

A obra de Franklin Cascaes passou a ser reconhecida quando alocada no Museu Universitário na UFSC, no início dos anos 1970. O departamento de etnografia sinalizou o interesse em estudar a história da cidade e salvaguardar as memórias, em decorrência de um novo movimento de urbanização e conseqüentemente de migração para Florianópolis, que firmava a cidade como

⁹ CASCAES, Franklin. Manuscrito. Florianópolis: Acervo do Museu de Etnologia e Arqueologia Professor Oswaldo Rodrigues Cabral/UFSC, [19--]. Caderno 60.

capital turística do sul do país. Podemos verificar que esse movimento de transformar a ilha em local turístico surge na década de 1950 e acompanha toda a trajetória de Franklin Cascaes, até os anos 1970, quando recomeça um novo movimento de urbanização da cidade, com projeto de aterros, vias norte-sul, pontes, acessos a toda a ilha.

Franklin Cascaes não vendeu nenhum objeto de sua coleção por acreditar na significação de cada peça, na composição do conjunto e destinou todo o seu acervo e sua produção para a construção do “Museu de Motivos Folclóricos da Ilha de Santa Catarina”,

Cascaes não fala diretamente sobre o processo de documentação de seu acervo em seus cadernos, mas o fato é que ele se preocupava em minimamente organizar seu próprio trabalho, seguindo alguns parâmetros da documentação museológica observados atualmente. Em seus manuscritos há diversas listagens, ou numa aproximação com a área da Museologia arrolamentos, que o artista fez sobre seus conjuntos escultóricos e desenhos. O arrolamento “é o ato por meio do qual se realiza a contagem de todos os objetos que fazem parte do museu” ou no caso específico de Cascaes, na época, sua coleção (MARTINS; THOMAS; SERAFIM, 2016. p. 7).

No entanto, sem adesão, seu projeto pessoal foi engavetado e ficou somente com o aval da academia, que reconhece a importância de sua produção, onírica, transformando-se em referência para uma poética e uma corrente nomeada “Mito Mágica”.

Figura 5: Franklin Cascaes esculpindo



Fonte: Sérgio Vignes / Acervo Pessoal / Divulgação

No entanto, o reconhecimento do seu acervo pela universidade é um tanto dicotômico, pois o mesmo discurso que reconheceu Cascaes também problematizava o discurso de valorização local, do Congresso de 1948, sobre o bicentenário da imigração açoriana e neste período,

[...] pode ser caracterizado como um divisor de águas em Florianópolis. Possivelmente a arquitetura colonial do centro não suportaria grandes transformações sem que se descaracterizasse sua identidade açoriana. Hipoteticamente, o mais interessante a uma capital, que desejava se projetar como cidade turística, seria o de conservar sua história cultural, exemplarmente contada pela Praça Central, Palácio Cruz e Sousa, Mercado Público e casarios locais (BATISTELA, 2016, p.122).

Em momento algum Franklin Cascaes abandonou seu compromisso com a comunidade e o anseio em deixar registrado tudo que conseguiu coletar, não somente em forma de entrevistas e livros, mas em obras de arte, esculturas e instalações. Sua produção resultou num discurso em torno da arte que propagava as manifestações açorianas como um movimento modernista designado para a urbanização da ilha.

A produção artística de Franklin Cascaes representou um espaço transição para o período moderno em Santa Catarina, porém é importante ressaltar que o modernismo aqui foi tardio tendo em vista o movimento que já acontecia no Brasil desde 1922. Enquanto o restante do país estava passando pelo processo de renovação e de ruptura pós-moderna, Santa Catarina iniciava suas experimentações num cenário acadêmico.

Figura 6: Abertura de exposição da obra de Franklin Cascaes, em 1974



Fonte: <<https://noticias.ufsc.br/2019/03/autobiografia-do-artista-e-servidor-aposentado-da-ufsc-peninha-e-lancada-nesta-quinta/>>

As representações de Franklin traziam algo que pode nos remeter ao gótico, os traços grotescos com a presença de algumas cenas fantasmagóricas que propõem uma relação com a estética do grotesco, em que permeia essa aura mítica. Suas narrativas sobre o imaginário local, embora não transfigurada, inicialmente projetavam figuras inventadas e posteriormente ele utiliza essas mesmas imagens e histórias como um ato de repúdio contra um movimento de modernização, ponto no qual a obra assume um cunho de representação social.

A figura da bruxa, que era inspirada em elementos da natureza, passa a fazer parte de uma representação com um temor mítico incorporado a uma crítica social. Algumas histórias e causos rondam o imaginário da ilha até a atualidade,

A paixão do índio Peri e da bruxa Conceição:

— As bruxas não permitiam que Conceição namorasse o índio. Os índios, por sua vez, não permitiam que Peri namorasse uma bruxa.

Mas os dois, como todos os apaixonados, se encontravam na mata. Mas as bruxas descobriram e lançaram uma grande maldição: o índio Peri se transformou em uma lagoa doce, que hoje é a Lagoa do Peri, no Sul da Ilha. Conceição chorou tanto que o acúmulo das águas se transformou na Lagoa da Conceição. Olhando a Lagoa do Peri de cima é possível ver que ela possui um formato de coração.

O mapa da Ilha é uma bruxa:

— O chapéu da bruxa começa, por exemplo, lá entre Ingleses e Santinho, contorna toda a parte norte e a ponta do chapéu da bruxa é a ponta da Praia da Daniela. O nariz fica ali na região de Cacupé e Santo Antônio de Lisboa. Onde passam as três pontes temos o queixo da bruxa. Na dúvida é só olhar no mapa e conferir.

Além das lendas e causos, Franklin Cascaes fez o registro e transcrição de uma das mais significativas rezas. Segundo Peninha¹⁰, as bruxas fazem parte de uma literatura oral e tudo o que não tinha lógica, que parecia sobrenatural, era explicado assim, nos Açores e em Florianópolis. Por isso, ao entrar ou ao sair de um recinto, sempre era feita a seguinte oração,

ORAÇÃO CONTRA AS BRUXAS

Pela cruz de São Saimão
Que te benzo com a vela benta
na sexta-feira da paixão.

Treze raios tem o sol,
treze raios tem a lua.
Salta demônio para o inferno,
pois esta alma não é tua.

Tosca Marosca,
rabo de rosca.
Aguilhão nos teus pés
e relho na tua bunda.

Por baixo do telhado
São Pedro, São Paulo e São Fontista.
Por cima do telhado
São João Batista.

Bruxa tatarabruxa,
tu não me entres nesta casa,
nem nesta comarca toda.
Por todos os santos, dos santos,
Amém!

¹⁰ Disponível em: <<https://ndmais.com.br/noticias/dia-das-bruxas-sera-que-as-feiticeiras-da-ilha-de-santa-catarina-estao-desmoralizadas/>>.

Na representação iconográfica da figura mítica da bruxa, no caso da obra “Bruxa Grande”, evidencia-se a crítica a um capitalismo e às mudanças sociais. A bruxa para Franklin projeta a representação desse poderio. Uma figura de longas pernas que representa os prédios que começavam a despontar na ilha e, sob seus pés, os casarios históricos e coloniais, como uma aniquilação do moderno ante o passado. As moedas que a bruxa despeja sobre esses restos nos passa uma leitura dessa transformação relacionada ao turismo e à especulação imobiliária.

Figura 7: A Bruxa Grande – Franklin Cascaes



Fonte: Click RBS

De alguma maneira, Franklin Cascaes tentou representar a angústia que sofria ao ver a história ilhoa sendo sufocada por outras histórias, vindo a se exilar. Promoveu um olhar romântico em torno de uma proposta solitária e mítica em que acreditou até o fim e, em meio a essa cultura da magia de seres imaginários, congelou o seu olhar num tempo mítico circular.

O livro “O fantástico na ilha de Santa Catarina”, de Franklin Cascaes (2015), apresenta a narrativa bruxóica e a representação fantástica dos seres e lendas que registrou e difundiu sobre imaginário do local, salvaguardando sua memória mágica na história da arte do estado.

As bruxas de Franklin sobrevoam a ilha de Santa Catarina até hoje. Nesse imaginário da bruxa modernizadora que levou a arquitetura tradicional, da bruxa política que impossibilita as práticas das manifestações culturais, há as bruxas que vão capitalizar estrelas e que medem as distâncias estelares, que constroem de alguma maneira mecanismos de comunicação em uma outra sociedade muito mais comunitária e tradicional, criada pelo artista.

Portanto, uma alternativa para operar reflexões acerca do distanciamento artístico da capital e no congelamento cultural frente às regiões do Vale e Norte de Santa Catarina é a leitura do declínio perante as demais regiões do estado. A ascensão industrial desencadeada na segunda metade do século em outras regiões estava ligada por portos no caso de Itajaí, São Francisco do Sul e estradas de ferro, que até então cortavam o estado e faziam a ligação entre litoral e Vale de Santa Catarina, estabelecendo uma rede de comunicação mais ampla.



1.2 MITOS E MAGIAS E A PINTURA FIGURATIVA NA ARTE CATARINENSE

As correntes “Mito Mágica” e “Pintura Figurativa” se alinham na representação do cotidiano local e são marcadas pelo revisitamento estético da paisagem catarinense.

A corrente “Pintura Figurativa” registra as paisagens da serra catarinense em tons brancos denotando a neve e o céu azul, que identifica a poética dos artistas da serra e das araucárias, árvores típicas da região. Dessa corrente artística, um dos seus maiores expoentes é Martinho de Haro, natural de São Joaquim, município parte da Serra Catarinense. Seus primeiros trabalhos representam as comunidades locais, ganhou prêmios, estudou fora de Santa Catarina e até mesmo na Europa.

¹¹ Para escanear o código QR Code, é necessário abrir a câmera de seu celular e automaticamente será redirecionado para um link onde estão hospedadas as músicas.

Martinho de Haro foi um artista da representação, pintou cenas de uma Florianópolis que ia se transformando: a cidade que é formada por camadas que o olhar do artista vai revelando, trazendo a memória, o tempo e apresentando críticas nessas conexões de tempo x espaço. Sandra Makowiecky, ao estudar as representações de Florianópolis, aproxima-nos de uma reflexão em que,

a imagem é mais carregada de memória do que de história, propõe um novo modelo de temporalidade, no qual a imagem seria formada por uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos que se conectam. Coloca a imagem no centro do pensamento sobre o tempo, o qual seria da ordem do anacrônico por ser formado pelos elementos que sobrevivem e que retornam nesta conexão de tempos distintos, comenta que diante de uma imagem, de repente o presente se vê capturado e exposto à experiência do olhar. Neste momento existe um atravessamento que traz consigo tantas memórias e tantos véus quantos o espectador permita aproximarem-se e enriquecerem esta experiência do olhar. Este é o tempo impuro que vem contaminado de outros tempos, outros passados (MAKOWIECKY, 2012, p. 5)

Já as reflexões de Makowiecky (2010) em seu artigo ao abordar as visões da ilha e a paisagem capturada na obra de Martinho de Haro, em dado momento, propiciam a percepção da ilha como um lugar utópico com marcas históricas sob ameaça de um turismo predatório:

sentia-se integrado ao espírito da ilha e detestava falar sobre si mesmo. Tinha carinho pelas ruas, conhecia as manchas de umidade dos beirais dos velhos sobrados. Gostava de desvelar e revelar a cidade, tal como a queria presente. Queria a preservação do centro da capital, como suas fachadas serenas e das freguesias, como Santo Antônio de Lisboa, Ratoes, Ribeirão da Ilha. Pregava um turismo cultural ameno e não predatório para esta cidade que se assemelhava a Olinda, mas que era uma versão mais plana, mais sóbria. Achava que nossa cidade poderia ser patrimônio cultural da humanidade (MAKOWIECKY, 2010, p. 92).

Figura 8: Porto – Martinho de Haro - 1950



Fonte: Acervo Teatro Álvaro de Carvalho

As representações da cidade na obra de Martinho de Haro, portanto, constituem-se como fontes para entender o processo de urbanização de Florianópolis, pois a sensibilidade do artista conseguiu capturar um presente vivido e representá-lo pictoricamente de uma forma anacrônica, moldando a imagem e criando discursos que nos levam a uma experiência estética, pois ao retratar a cidade que negava sua ligação com o mar, por consequência do isolamento da ilha, cria pictoricamente uma aura onírica, simplificada na obra “Porto”, que fixa as casas de comércio e, em segundo plano, uma charrete e uma figura masculina carregando algo para o barco, enquanto no primeiro plano temos os vasos, jarros e pratos em cerâmica esteticamente distribuídos.

Atualmente, esse lugar representado por Martinho de Haro na obra “Porto”, foi aterrado e o comércio popular se transferiu para o Mercado Público. Os casarões que margeavam o mar hoje ficam à beira de uma avenida movimentada no eixo norte-sul de estruturas viárias. A cidade cresceu e o olhar romântico do pintor congelou uma ilha que se mantém provinciana e que não comporta em si os problemas de cidade contemporânea.

As representações pictóricas da cidade trazem outro movimento e outro tempo para uma cidade que já estava em transformação. Essa reflexão acerca da

obra de Martinho de Haro faz-se válida e permite estabelecer relações com o olhar de Victor Meirelles para a cidade de Florianópolis em 1851, de modo que, mesmo em períodos distantes, há uma poética e uma representação muito próxima.

Ambos artistas tiveram influência das escolas de artes, Victor Meirelles passou pela Academia Imperial, conquistou um prêmio de viagem à Europa e quando voltou se tornou professor de pintura na mesma Academia. Já Martinho de Haro, também sob a influência da Escola Nacional de Belas Artes, ganhou um prêmio de viagem e foi a Paris, permanecendo na Europa por dois anos, quando retornou e fixou residência em Florianópolis.

Figura 9: Vista parcial da cidade de Nossa Senhora do Desterro - 1847



Fonte: Reprodução, Ana Viegas

Martinho de Haro foi reconhecido como um artista que produziu muitos trabalhos fixando historicamente os movimentos urbanos da cidade. Conseguiu sobreviver de sua arte comercializando e produzindo suas obras até o final de sua vida.

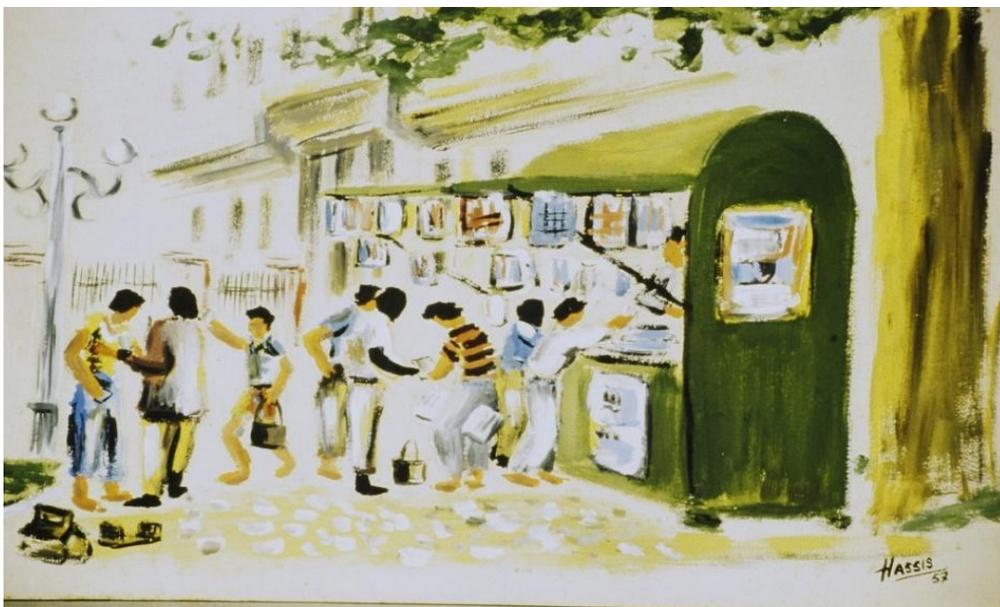
Outro representante da corrente figurativa, Hiedy Hassis, adaptou sua poética às correntes temporais, porém, no início de sua trajetória artística, projetou a cidade em sua obra. Segundo Boppré (2006), ele armazenava objetos e materiais numa tentativa de apreender o tempo. Hassis foi um colecionador de objetos guardados em seu ateliê na “Fundação Hassis”. As imagens da cidade e do seu

cotidiano estão expressas nas suas telas das mais diferentes formas durante sua trajetória artística.

É muito claro identificar o quanto a sua vida profissional se confunde com a sua produção artística. Quando trabalhou como desenhista nas empresas de tipografia e urbanismo, Hassis teve que realizar um levantamento topográfico de toda a ilha, o que nos faz pensar nessa relação que estabeleceu com a cidade. Podemos refletir sobre um olhar até mesmo de *flâneur* em que a sua poética se relaciona com o cotidiano, com os bares e com a boemia.

Em 1957, iniciou uma série de desenhos que retrata os costumes populares, o folclore ilhéu, talvez pela contemporaneidade com Franklin Cascaes, e as transformações da cidade. É nessa série que podemos identificar Hassis como um artista de paisagem. Unindo seu ofício de topógrafo ao de artista, não só retratou Florianópolis nas telas, mas registrou aspectos da serra catarinense em seus diários visuais. Na obra *Trocando Figurinhas* de 1957 ficam *flashes* do cotidiano urbano.

Figura 10: Trocando Figurinhas – 1957



Fonte: Fundação Hassis

Em “Trocando Figurinhas”, apresenta-se um transeunte, quem observa as crianças em frente à banca de revistas instalada na Praça XV de Novembro. No primeiro plano, a banca com os jornais e revistas pendurados e, ao fundo da imagem, é possível observar o prédio das Secretarias e os muros do Palácio Cruz

e Souza, compondo uma obra construída pelas múltiplas tessituras da cidade que o artista é capaz de descrever.

Na reprodução da cidade, é perceptível uma representação de mundo, de como a globalização e a passagem de tempo também impactou na obra de Hassis, que não se prendeu somente a uma linguagem e tinha como prática visitar a sua obra constantemente. A série “Ontemanhã” foi realizada inicialmente como uma colagem e, posteriormente, foi filmada pelo artista na busca de novas linguagens:

de modo geral, observa-se durante toda sua obra um constante retorno aos temas trabalhados nos anos e mesmo décadas anteriores. Por várias vezes, encontramos a criação de um trabalho disperso ao longo de décadas. Os primeiros esboços de Uma Procissão são datados de 1959 e foram desenhados em quatro folhas de papel de bloco, com caneta esferográfica azul e guache vermelho. A série foi realizada, contudo, somente sete anos depois, em 1966, compondo-se em oito acrílicos sobre papel. Na década de 90, Hassis retomaria a série, produzindo um vídeo onde a partir de um jogo de closes dos elementos das pinturas, em conjunção ao áudio captado em uma procissão, tem-se a sensação de se estar efetivamente numa procissão (BOPPRÉ, 2006, p. 379).

Hassis retratou a cidade de várias formas: pintou, desenhou, fotografou e filmou cenas de um movimento da cidade e não se restringiu ao uso de um único suporte ou técnica. Hassis manifestou na sua arte a experimentação, captando as mudanças do cotidiano da cidade e retratando-a com o olhar contemporâneo, sem se prender a determinados suportes, tendo uma autonomia criativa.

Figura 11: Ontemanhã – Hassis - 1967



Fonte: Fundação Hassis

Martinho de Haro e Hassis foram os artistas mais reconhecidos da corrente de “Pintura Figurativa”; criaram narrações e descreveram a cidade a partir de seus olhares, contaram um pouco da ilha mostrando toda a sua poesia e romantismo.

Já a corrente “Mito Mágica” como conceitua Adalice Araujo (1977), surge de uma relação mítica do artista com a natureza nas crenças que projetava uma aura telúrica, tendo como base o folclore e as tradições locais. As inspirações para reconhecer essa corrente artística relacionada ao imaginário e ao mundo mito mágico, inter-relaciona-se com um universo de símbolos e crenças.

Adalice Araujo, ao iniciar seu livro “Mitos e Magias na arte Catarinense” (1977), conceitua de modo geral mito e magia como uma necessidade do homem em acreditar em algo, fundamenta-se em uma visão religiosa da civilização ocidental, que crê em um único Deus e numa cosmogonia - o ato criador é um ato que organiza o caos, como ela mesmo sustenta:

Ora, a criação representa o fim do caos. Após o ato criador podemos distinguir duas forças: uma imanente na própria matéria; e a outra transcendente, energia criadora – que assiste a obra e, por assim dizer, a sustenta por toda a vida, como uma criação continua (ARAUJO, 1977, p.17).

Além de se pautar na religiosidade para conceituar de mito e magia, Adalice Araujo estabelece uma relação entre psicologia e religião, recuperando em Chevalier e em Jung os arquétipos e estruturas, para compreender o mito como narrativa da criação envolvendo o sobrenatural, e reafirma o conceito de mito proposto por Mircea Eliade:

conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a "sobrenaturalidade") de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no Mundo (ELIADE, 2000, p. 9).

A tese proposta por Adalice Araujo, a sustentação de uma corrente “Mito Mágica”, tem por base um conceito de identidade cultural catarinense, decorrente de um discurso e fundamentado na mitificação das comunidades de Florianópolis, buscando elementos já existentes em Florianópolis como a “Ilha da Magia” e propondo que o Sul não é uma Europa abasileirada.

O livro foi editado e financiado pela Secretaria da Educação e Cultura do Estado de Santa Catarina, no período que Antônio Augusto Nóbrega Fontes esteve à frente da “Diretoria da Unidade de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Santa Catarina” e no governo do estadual Antônio Carlos Konder Reis, formado em Museologia pelo “Museu Nacional do Rio de Janeiro”, isto é, um momento em que se ampliaram as propostas de políticas públicas relacionadas à arte para o estado.

O lema proposto pelo governo estadual era “Governar é Encurtar Distâncias”. Assim, Antônio Carlos Konder Reis visava a aproximar regiões e difundir a arte pelo estado. O governo lançou o livro “Mito e Magia na Arte Catarinense”, simbolizando um recorte estadual do que estava sendo pensado e realizado em nível nacional

quanto à formação de discursos identitários, visto que o livro é um inventário de artistas que estavam em produção no estado naquele dado momento, sem distinguir o que era fantasia, mito, religião e até mesmo contemporaneidade.

Adalice Araujo quis difundir uma teoria que não se aplica a todos os artistas que ela levantou. Hoje, ao rever as poéticas e as trajetórias de cada um que Araujo citou em seu livro, podemos constatar que, em sua grande maioria, os artistas não se enquadram a esta corrente, pois apenas estavam produzindo algo que ia além da “Mito Magia”. O livro “Mitos e Magias na Arte Catarinense” propõe reflexões no campo das artes visuais, ao lançar uma luz sob esses artistas múltiplos, podendo-se dizer que já era um processo de contemporaneidade que estava latente em artistas como Elke Hering, Sueli Bedeuschi, Max Moura, Janga e Jairo Schmitt. A discussão acerca dos movimentos experimentais será abordada no terceiro capítulo desta dissertação.

A produção de Elke Hering reflete-se com uma visão mística pelo contato que teve com o Yoga e outras práticas durante os primeiros anos na Alemanha, algo que comentava ser uma prática muito comum entre os artistas deste período na Europa. Essa busca por um mundo interior e as relações com a Astrologia permeiam a produção de Elke, em especial no início da década de 1970. Mesmo assim, ela não se enquadra nessa corrente “Mito Mágica” que Adalice Araujo propõe.

Ao analisar os artistas mito mágicos e sua produção, num período já distante da escrita de Adalice Araujo, e vendo os rumos que a produção que alguns desses artistas tomaram, é importante recolocar e trazer para essa discussão algumas figuras. Partindo dessa linha que envolve mito, magia, religião e abstração idílica, além de Franklin Cascaes, também podemos observar uma produção que permeia essas temáticas em Eli Heil, Meyer Filho, Tércio Gama e até mesmo em Vera Sabino.

Eli Heil iniciou sua produção em 1962, período em que esteve doente, e desde então seguiu “grávida de monstros” - como ela mesma definia. Tinha inspiração para seus vômitos criativos ou partos, “mais coloridos que doloridos”, ia até o substrato humano, na habitação dos sentimentos mais profundos para produzir a sua arte de dizer o indizível. Trazer Eli Heil para essa análise é também inserir a artista, mulher que buscou o seu espaço dentro da arte catarinense e dentro de um circuito que até então era formado somente por homens. Sempre vemos menções da importância do papel de Franklin, Meyer, Martinho nessa formação

artística inicial do grupo de artistas em Florianópolis, mas a figura de Eli aparece em dado momento como secundária.

No entanto, Andrade Filho (2012), diz que Eli foi sempre e será uma artista de desmesura, da estética cumulativa, dos espaços ocupados até a escala dos milímetros, da descarga excessiva, gerada por inúmeros centros de força, juízo crítico reafirmado por Baggio e Abello (2006) ao sinalizar que a forma pictórica da artista expressa o mundo simbólico

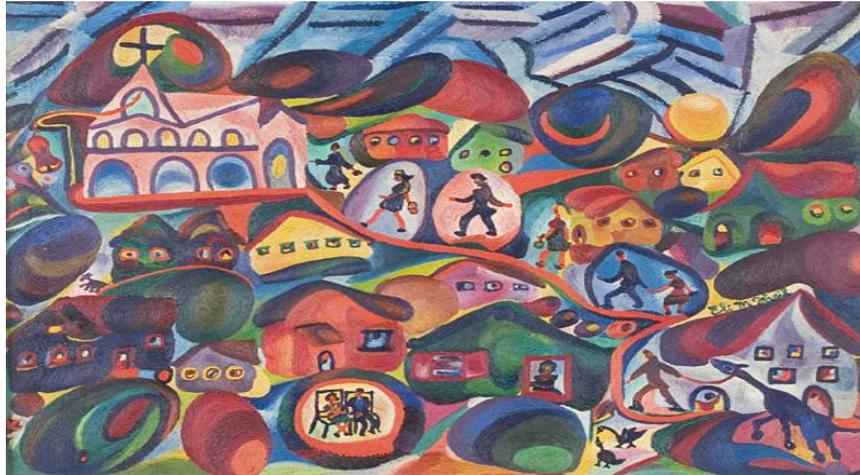
com mais frequência nas obras da artista, como o ovo, o pássaro e o coração. O ovo representa o germe, o símbolo de nascimento; o pássaro é o seu “Anjo Paz”, que apareceu em sonhos para a artista, “germinando” os rumos de toda sua criação artística; e o coração é o da própria artista, que ela entregou para o pássaro (KLOCK; SCHULTZ, 2011, p. 16).

O trabalho de Eli Heil vem de seu mundo, um mundo que ela mesma denominava ovo. Um mundo mágico de intensidade onde ela gestava cada obra que, como inúmeras vezes dizia, “é a expulsão dos seres contidos, doloridos, em grandes quantidades”. Eli Heil tinha um apego por suas produções e com o mesmo intuito de Franklin Cascaes lutou por ter seu próprio espaço institucional e ver salvaguardada sua coleção. Prova disso é que

Eli passou mais de 20 anos sem vender nenhuma peça. Seu propósito maior sempre foi garantir a socialização para sua obra, estando ciente de que não se vendem obras de arte no supermercado. Dessa maneira, reduziu ao mínimo as vendas, e quando as fez, sempre foram diretamente ao colecionador. Foi obrigada a subir os preços, com o intuito de preservação do maior número de peças para o acervo, bem como em obter o que a artista considera corresponder ao valor simbólico de sua obra artística (ANDRADE FILHO, 2012).

Ao conhecer a obra de Eli Heil é possível identificar relações com os expressionistas alemães do grupo “Blaue Reiter” nas cores, no movimento, no traço. A obra “Um domingo no morro” (1966) configura uma série de paisagens imaginárias em que a artista explora a exuberância da cor e cria um método de pintura, por não se adaptar ao pincel ao achá-lo macio demais. Segundo Ceres Franco (1998), Eli Heil utilizou-se de um perfurador de couro, tal qual uma agulha para bordar. Assim, a artista utilizava diretamente o tubo, espalhando a tinta nas diferentes zonas do quadro, aplicando-a cuidadosamente, representando figuras humanas e animais em meio a uma paisagem movimentada e futurista.

Figura 12: Um domingo no morro - técnica mista, 70x90cm, 1966



Fonte: O Mundo Ovo de Eli Heil

Eli Heil marcou-se por uma pintura anacrônica. Suas esculturas e suas representações eram produzidas e fluidas, pois se autoavaliava como uma mulher gerando seres para a construção da arte. Suas obras foram expostas na Europa inúmeras vezes. Participou de Bienais de Arte em São Paulo e edições do Panorama de Pintura Brasileira, assim como da I Bienal Latino Americana Mitos e Magias.

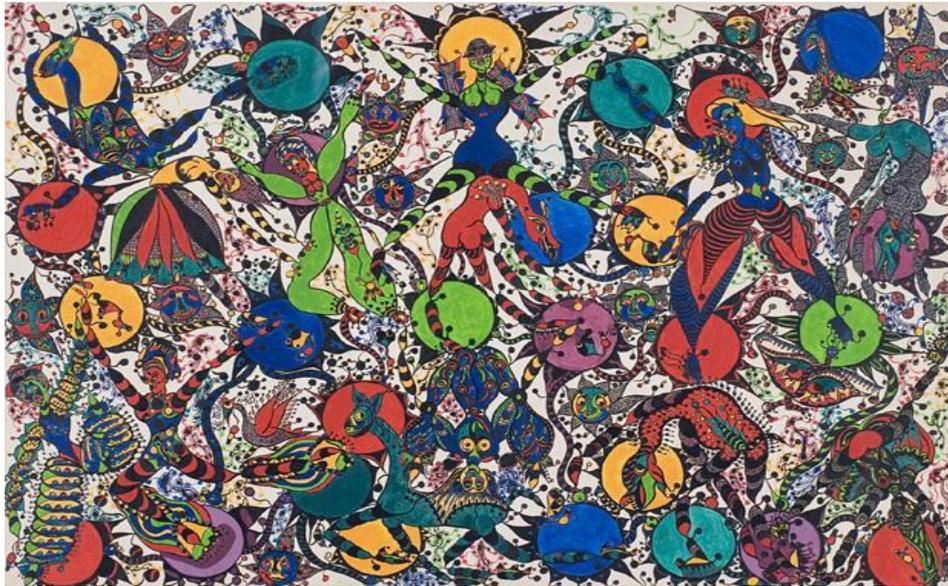
Ao recepcionar os visitantes, dizia sempre que “O Mundo Ovo foi feito para o povo! O Mundo Ovo foi feito pra ficar!”. E, dessa maneira, esse se tornou um dos espaços de referências em arte de Santa Catarina. “O Mundo Ovo de Eli Heil” é uma instituição em funcionamento, um dos museus mais importantes de Florianópolis. Eli conseguiu manter e reunir quase duas mil obras e uma trajetória artística admirável que Andrade Filho acompanhou de perto, afirmando:

com o tempo, o espaço para armazenar as inúmeras obras ficou cada vez menor, e foi então que a artista resolveu fazer 18 painéis para comercialização. Com o valor da venda, Eli conseguiu comprar um terreno e construir um museu. O museu, na verdade, um misto de casa, ateliê e museu, intitulado O Mundo Ovo de Eli Heil, fundado em 1987, foi o sonho de toda a vida da artista, investimento pelo qual lutou com todas as forças que conseguiu reunir (ANDRADE FILHO, 2012, p. 36).

A poética mito mágica na obra de Eli Heil é identificável por alguns traços que também se assemelham às obras de artistas contemporâneos. Na obra “Carnaval no Circo” (1969), é possível fazer uma aproximação da poética de Eli com

Meyer Filho. Seja pelas cores ou pelos traços, é inevitável não reconhecer o diálogo existente entre esses dois artistas.

Figura 13: Carnaval no circo - técnica mista, 51x70cm, 1969



Fonte: O Mundo Ovo de Eli Heil

Meyer Filho também foi um artista que teve influência direta em sua poética do universo mito mágico. Tinha como fonte de inspiração e marca registrada de seu trabalho os galos, a natureza, onde o fantástico e o real ocupavam o mesmo espaço. Meyer teve um papel fundamental para a propagação do movimento modernista em Santa Catarina pois a crítica de arte o classifica como o primeiro artista plástico a ter um olhar moderno.

Os desenhos fizeram parte de seu cotidiano. Inicialmente, fez registros da pesca da tainha e, posteriormente, passou a desenhar o que se tornaria uma vertente muito presente em sua poética: os galos. Entender a sua relação com a natureza é algo imprescindível para entender a sua trajetória artística. Meyer Filho era apaixonado por plantas, bichos e rochas. Era um assíduo leitor, aprendeu sobre desenho, pintura, ilustração, história da arte e história natural através de livros e manuais, era um amigo muito próximo do escritor Salim Miguel, que possuía uma livraria no centro de Florianópolis na qual se reunia o Grupo Sul.

Essa relação de Santa Catarina com o imaginário mítico vem de sua colonização. Os açorianos, ao trazerem esses mitos consigo, criaram uma aura em

torno desse imaginário, que chega a influenciar toda uma geração de artistas culminando nessa corrente artística Mitos e Magias.

Meyer Filho foi um dos fundadores do GAPF (Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis) e definia sua obra como uma coexistência e irmandade que não se chocam: o primitivismo, a ingenuidade, o real e o surreal, sem perder a autenticidade e o cunho pessoal.

A integração de Meyer Filho e na criação do GAPF foi impulsionada a partir de uma ruptura com um passado acadêmico espelhado em Victor Meirelles. Essa ruptura com o clássico abriu caminhos para outros artistas tomarem consciência do papel que tinham naquele momento de virada e entender que a magia e mito permeiam a arte

desde os primórdios da aventura humana na terra. Na verdade, a necessidade da arte não se prende apenas ao seu caráter de ferramenta para se tomar consciência do mundo e tentar modificá-lo; como salienta Fischer, é fundamental igualmente “em virtude da magia que lhe é inerente” (LINS, 2006, p. 415).

O quadro “Idílio fantástico” de 1957 foi um dos primeiros representando o mundo fantástico. Inicialmente, foi rejeitado pelos conservadores da época como um maluco, pois a todo momento Meyer estava desenhando ou produzindo, em guardanapos nos bares ou em folhas de cheque no banco, afinal seu ofício era bancário. Trabalhou como funcionário público no Banco do Brasil por 30 anos. Dentre seus desenhos, os galos eram suas principais inspirações. Acredita-se que tenha produzido cerca de 30 mil desenhos, tendo jogado fora cerca de 26 mil. Segundo seus depoimentos, isso seria uma média de três desenhos rabiscados por dia no verso de cheques, talões de depósitos, fichas e outros papéis utilizados diariamente em sua atividade bancária.

Figura 14: Meyer Filho pintando



Fonte: Rivaldo Souza/divulgação

Após a aposentadoria, Meyer Filho dedicou-se exclusivamente a sua arte: pintava diariamente na varanda de sua casa e, no final da manhã e ao final da tarde, abria as portas para os alunos do grupo escolar que ficava próximo irem ver as suas obras. Meyer Filho valorizava conversar sobre seu trabalho, contar as suas histórias e seus causos. Ele costumava dizer que tinha uma ligação direta com Marte, dizia que veio para o planeta Terra em missão especial para melhorar o nível intelectual e cultural de Santa Catarina. Carlos Damião (1980), o primeiro a biografar o artista e sua obra, diz:

Meyer Filho é cidadão honorário do Planeta Marte. Por isso, define-se como um “cidadão especial”. Para quem pensa que essa história é brincadeira, Meyer esbraveja: É verdade. Eu já estive umas 20 vezes lá. Inclusive nos bons tempos da Rádio Jornal A Verdade, há uns 18 anos, eu e o Manoel de Menezes falamos durante quatro horas e meia sobre nossas incríveis aventuras no Planeta Marte. Naquele tempo, Santa Catarina estava fora do mapa, do mundo e do Brasil. Nenhum jornal comentou uma linha sobre nossa viagem. Hoje, um idiota qualquer da Tailândia, da Venezuela ou sei lá de onde, ganha as primeiras páginas de todos os jornais do mundo porque diz que viu um disco voador. Nós não vimos – nós estivemos em Marte, e ninguém, além de Tijucas, tomou conhecimento da nossa fantástica aventura” (DAMIÃO, 1980).

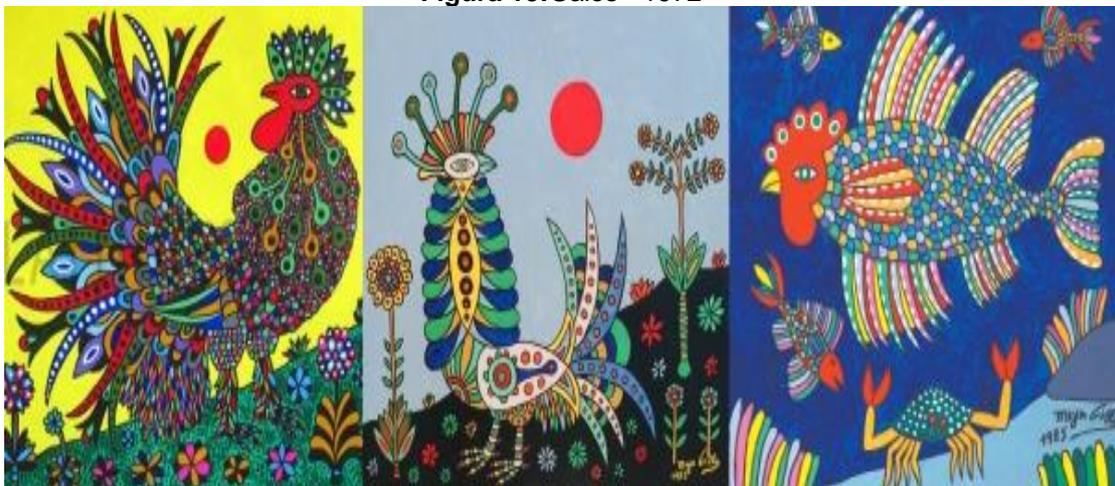
Para relacionar obra de Meyer Filho às suas viagens a Marte, é possível acionar a análise do mito dos marcianos proposto por Barthes (2001), no qual o tão sonhado mundo e a tão imaginativa viagem consistem em recuperar a atmosfera mágica da ilha e suas criaturas fantásticas. Meyer Filho recupera um mito circundante ao declarar contato com outro mundo. Conforme Barthes,

o fato de Marte ser implicitamente dotado de um determinismo histórico calcado sobre a Terra é o que há de mais significativo. Se os discosvoadores são veículos de geógrafos marcianos que vêm observar a configuração da Terra - conforme declarou em alto e bom som não sei que cientista americano, e como sem dúvida muitos ainda pensam, é que a história do nosso mundo e produziu geógrafos no mesmo século em que descobrimos a geografia e a fotografia aérea. O único avanço sobre nós é o próprio veículo, de forma que Marte é assim apenas uma Terra sonhada, dotada de asas perfeitas como em todos os sonhos de idealização. Provavelmente, se um dia desembarcássemos em Marte tal como construímos, não encontraríamos senão a própria Terra, e perante esses dois produtos de uma mesma História não saberíamos reconhecer o nosso (BARTHES, 2001, p. 15).

Esse universo fantástico de Meyer tornou-o um dos artistas mais atuantes culturalmente no estado, contribuindo para o novo dentro da arte. Coordenou os primeiros salões de arte de Santa Catarina em 1958/59 e a primeira coletiva de artistas catarinenses fora do estado de Santa Catarina, mais precisamente em Curitiba. Movimentou a classe artística da época em Florianópolis, figurando como um dos primeiros fomentadores das políticas públicas para a área das artes visuais no estado.

Meyer Filho, em seu percurso criativo que misturou elementos estabelecendo uma linguagem única, ousada e mimética, dizia-se um artista surrealista. A linha comanda a sua pintura, sempre com cores puras e fortes em suas composições e tendo uma predileção pelas cores amarelo, violeta, verde, vermelho, azuis e laranjas, que se tornaram sua identidade artística e que remetem ao universo místico no seu processo de criação. Meyer Filho começava a desenhar e depois partia para a pintura e preenchimento da forma.

Figura 15: Galos - 1972



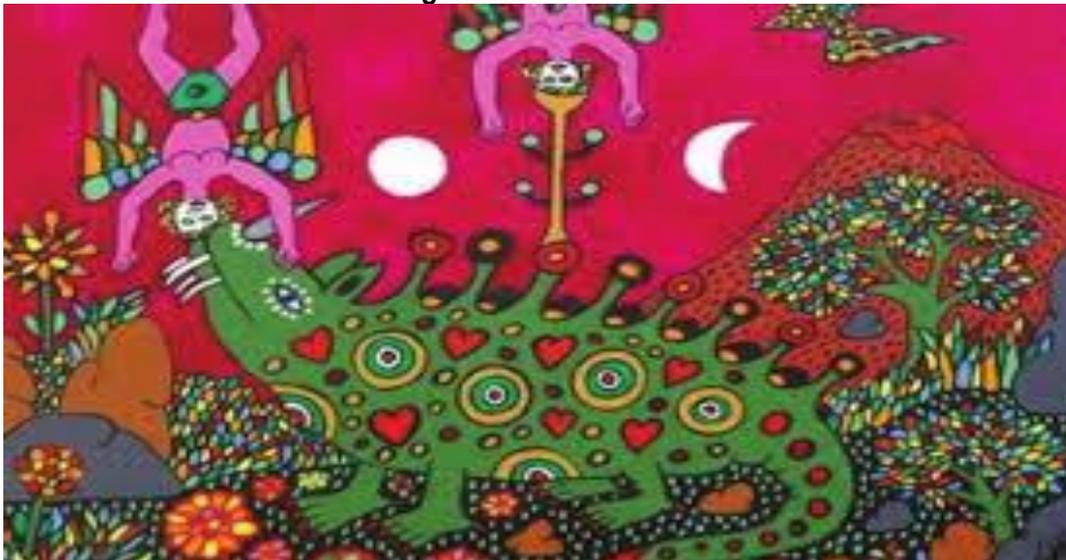
Fonte: Livro Meyer Filho (Exercício da Imaginação)

O imaginário de Meyer Filho retratado na obra sem título, figura 15, representa o olhar místico de uma de suas viagens a Marte. O quadro é um espaço com tons rosas e vermelhos, o que nos remete a esse lugar mágico que o artista descrevia. Num segundo plano, aparece um vulcão, o sol e a lua e, em primeiro plano, as árvores, pedras e flores. Na frente das árvores, o que chama atenção são as criaturas fantásticas e aladas que se interligam a uma criatura também criada e imaginada.

Essa forma plástica que Meyer Filho deu ao mito de Marte é recuperada por Barthes ao fazer uma análise:

os analistas do futuro poderão explicar os elementos figurativos deste poder, os temas oníricos que o compõem: a redondez do engenho, o caráter liso e unido do metal que o constitui: o estado superlativo do mundo que seria uma matéria sem costuras; a contrário, entendemos melhor tudo o que o nosso campo perceptivo, participa do tema do Mal; os ângulos, os planos irregulares, o barulho, o descontínuo das superfícies. Tudo isto já foi apontado minuciosamente nos romances de antecipação, em cujas descrições se inspira literalmente a psicose marciana (BARTHES, 2001, p. 15).

Figura 16: Galos - 1972



Fonte: <<http://jornaldesantacatarina.clicrbs.com.br/sc/fotos/obras-de-meyer-filho-27385.html>>.

Tércio da Gama foi outro artista fundamental para a solidificação do “GAPF”. Em parceria com Meyer Filho, realizaram os dois primeiros salões de arte de Santa Catarina em 1958/59 e inauguraram um novo olhar para as artes plásticas em

Florianópolis. Tércio se referia ao “GAPF”, quando questionado em entrevista ao jornal “Notícias do Dia” em 2016, dizendo que cada um pintava à sua maneira, cada um fazia o que queria, desde que fosse moderno e transcendesse aquela mesmice que tinha na Ilha, de pessoas arraigadas à pintura acadêmica.

Ao defender o rompimento com o academicismo que ainda permeava a produção e o consumo da arte em Florianópolis e ao difundir a produção artística livre, Tércio Gama também teve sua produção vinculada com a linguagem “Mito Mágica”. Sua pintura também tem elementos que dialogam com a obra de Eli Heil, em que os elementos principais em sua obra ficam num primeiro plano que contrastam com a singularidade que se forma através de uma carga pictórica que preenche toda a tela em uma explosão cromática, decorrente de cores em que os acúmulos de tinta remetem para vibrações expressas pelo excesso cumulativo sobreposto na sua pintura.

Figura 17: Marinho



Fonte: Tércio Gama – Site

A obra de Tércio da Gama, num primeiro momento, causa um desconforto devido ao acúmulo de tintas e preenchimentos na tela e expressão, fragmentos de um olhar para a ilha, que está no imaginário de criança do artista. A paisagem retrata as experiências e memórias, fragmentos de uma cidade e do folclore, que também estão presentes nessas obras dos artistas que são contemporâneos.

Refletir sobre a obra de Tércio da Gama é perceber a presentificação de sua infância e de seu imaginário, de uma ilha narrada e confundida com as referências de mundo do artista; é a história de vida que se funde a uma ilha imaginária. O artista dirige seu olhar para o passado e transpõe sua experiência de vida ao presente, como se todas essas camadas fizessem parte de uma única temporalidade.

É muito claro perceber que havia um diálogo e uma troca entre esses artistas da geração de 1950, em especial dos fundadores do “GAPF”. Além da preocupação temática comum, esses artistas transmutam o tempo e o espaço e propõem acontecimentos pictóricos através das cores que são muito representativas nas obras. Os tons de azul, vermelho, amarelo e alaranjado fundindo-se e criando essas explosões cromáticas que tornam a experiência estética única e vibrante.

Ao correlacionar as cores vibrantes que os artistas da corrente “Mito Mágicos” empregam em suas obras e revisitando a tese de Adalice Araújo, outro nome a ser referenciado é o da artista Vera Sabino, que assim como Meyer Filho era uma autodidata. No início de sua carreira, tinha uma busca intensa e incessante por uma poética. Vera experimentou diversos materiais e técnicas, passando pelo ferro fundido, no qual a própria artista fazia o trabalho, enveredando-se pela escultura e tendo contato com a tapeçaria.

Devido ao ofício de bancário de seu pai, Vera Sabino acabou saindo de Florianópolis e indo residir em Brasília, Rio de Janeiro e, posteriormente, em Curitiba, onde chegou a ter aula com Rodrigo Viaro. Segundo relata no documentário “Vera Sabino - a Ilha em Mim”¹², no primeiro dia ela acabou anarquizando a aula. Ao retornar para Santa Catarina, em 1969, realizou sua primeira exposição individual no “Country Clube”, em Florianópolis, posteriormente no “Studio A2” de Beto Stodieck, de quem era muito amiga e de quem viria a ser sócia na “Boutique Bossa Mimosa”, local que vendia roupas de brechó, antiguidades, incensos e perfumes que Vera e Beto fabricavam. Foi um *frisson* na ilha a instalação da loja.

¹² Produzido e dirigido por Suélen Ramos Vieira do Vale, o documentário “A Ilha em mim” fala sobre a artista plástica catarinense Vera Sabino. Pintora autodidata desde criança, Vera completou 40 anos de Artes em 2010. O documentário foi exibido na TV UFSC em 2013 e é possível encontrar na plataforma digital *Youtube*.

É importante fazer um adendo sobre a figura ímpar de Beto Stodieck para Florianópolis. Beto foi um jornalista que muitos descrevem como inquieto, inteligente e provocador. Assinou, em diferentes jornais como “O Estado” e “Jornal de Santa Catarina”, colunas com críticas, ironias e polêmicas, foi um agitador cultural nos fins da década de 1960 e era o proprietário do “Studio A2”, uma das primeiras galerias de arte em Florianópolis.

Figura 18: Beto Stodieck

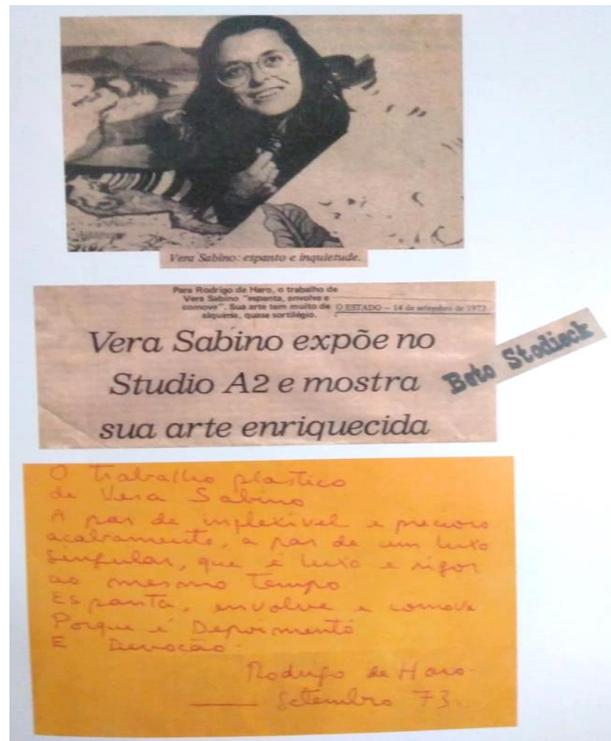


Fonte: Documentário “Vera Sabino - a Ilha em Mim”

Beto Stodieck vivia numa cena cultural legitimado pela posição social que ocupava como colunista e por vir de uma família da elite florianopolitana. Atuou no campo cultural tornando-se um dos personagens mais marcantes de Florianópolis. Defendia a modernização dos costumes e combatia o provincianismo e a mente conservadora da população.

A figura de Beto para as artes visuais em Florianópolis é significativa, pois foi um catalisador da cena emergente e iniciou um processo de construção de novos olhares para as artes, com o “Studio A2”, ponto de encontro dos artistas e de intelectuais, local onde Vera Sabino despontou como artista, mas que também revelou Max Moura, Janga, Loro, Valda Costa e Jairo Schimidt.

Figura 19: Recorte de Jornal com foto de Vera Sabino e a chamada para sua exposição no “Studio A2”



Fonte: Vera Sabino 40 Anos de Arte - Semy Braga

A aproximação com Beto Stodieck foi fundamental para Vera Sabino fixar novamente residência em Florianópolis, para sua consolidação quanto artista, interagindo com esse circuito de arte e tendo outros olhares para além do Franklin Cascaes como referência de sua poética. No grupo, integrava Max Moura, também seu amigo, que despontava com uma poética mais contemporânea, e Meyer Filho, que se tornou referência no seu trabalho. A poética de Vera Sabino começou a se consolidar em torno da mística feminina, do mito e magia, da natureza sempre destacadas em suas obras e, claro, das cenas religiosas que permanecem até hoje em sua produção.

Vera Sabino é uma das poucas artistas no estado em produção que consegue sobreviver profissionalmente de seu trabalho. Suas telas são vendidas em seu site e nas galerias de Florianópolis e desde jovem fez da arte sua profissão. Reconhece em sua obra toda a referência de Franklin Cascaes, pois as histórias das bruxas fizeram parte de sua infância e inspirações para os seus desenhos. Suas pinturas têm uma relação com a historicidade e as tradições açorianas circulantes em Florianópolis.

Figura 20: Congresso bruxólico, 1998

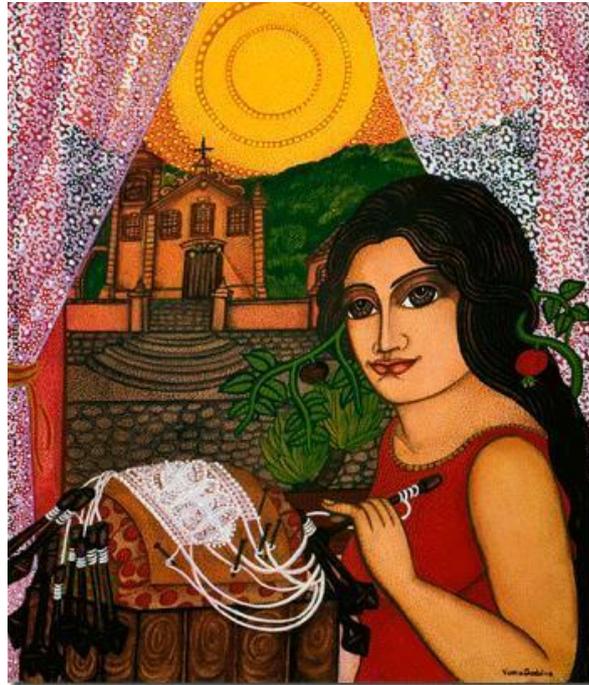


Fonte: <<http://www.afsc.org.br/floripa08/vsabino.html>>.

Vera Sabino é uma exímia colorista. Suas obras são vibrantes, apresentam uma gradação sutil do vermelho, amarelo e azul, inspirada em Marc Chagal. As referências desse artista foram o que a levaram para um desenho mais solto no início de sua produção: os monstros, as pessoas voando com árvores, pessoas com asa. Sua produção versa o real, irreal, fantástico, sem nenhuma preocupação com definição. Outros elementos presentes em suas obras são a natureza, as flores e frutos, seres marinhos que emergem do mar.

No trabalho de Vera Sabino são perceptíveis referências dos artistas que criaram o “GAPF”. No desenho e mural, espelhou-se em Martinho de Haro, na criatividade, como autodidata, seguiu Meyer Filho, na originalidade, Franklin Cascaes.

Figura 21: Sem título



Fonte: Livro “Vera Sabino 40 anos de arte”

O realismo fantástico é a inspiração poética de Vera Sabino: as trilhas e os caminhos iniciados por Cascaes e Meyer, focando seu olhar nos usos, costumes da Ilha e nas lendas. Vera traz à cena a mulher rendeira, insere a mulher como figura principal na arte catarinense, as sereias emergem antropomorfas, as madonas, santas e vias-sacras e as bruxas. O seu projeto prático seguiu a trilha do imaginário e da religiosidade bem como sua preocupação com o patrimônio, que está sempre sendo ameaçado na contemporaneidade.

A narrativa visual é o imaginário entrelaçando com a história cultural da ilha, é a arte da ilha como um altar, uma relíquia e o relicário a ser exibido e preservado. Vera Sabino pesquisa em sua obra um olhar de quem vê todos os dias pela primeira vez. Expõe o olhar do estrangeiro, com a natureza exuberante da ilha que é um reflexo em sua obra, fortalecendo a corrente “Mito Mágica”.

Em síntese, esses artistas nas relações que estabeleceram com a cidade remeterem a Ítalo Calvino em “Cidades Invisíveis” (2000), quando diz que a influência do passado costuma gerar um encantamento e uma grande armadilha. Em “As Cidades e a Memória”, o encantamento com o passado é o que Franklin Cascaes tanto buscava, como se o passado fosse melhor que o presente, e o que

tornaria uma inspiração para um futuro incerto, e é neste ponto que a armadilha está na decepção de que o passado não permanece e nem nunca será melhor, e é nessa armadilha que surge o seu esquecimento e o risco de uma amnésia,

tanto a idealização da memória quanto o esquecimento das tradições locais levam a amnésia, a amnésia pode ser fruto da obsolescência veloz do presente, do cotidiano, como também da apresentação revisada do passado, em outras palavras, da sua representação (PINHEIRO, 2004, p. 90).

Os artistas buscaram no imaginário local a inspiração para desenvolver as suas poéticas: nos trabalhos antropológicos de Franklin Cascaes e de Hassis, ao percorrerem a ilha; nas aproximações poéticas de Meyer Filho, Eli Heil e Tércio da Gama, seja nas cores, nos traços - um buscou no outro o olhar, a troca, ou desenvolvimento de algo único que não se dispersasse no contexto cultural.

A ilha estava isolada geograficamente, a comunicação era difícil, a mobilidade urbana era ainda caótica, Florianópolis estava começando a mudar e isso assustava: os mitos e magias, uma releitura da cidade, imbricamento entre antropologia, memória, historicidade e arte.

Estabelecer, hoje, uma relação com a ilha é também perceber o quanto os mitos e magias ainda são presentes em sua tessitura, é sentir-se imerso em meio a uma paisagem, é se deixar levar por uma forma poética ao colocar os pés nela, é entender que é necessário sair dela, mas também é fundamental conhecê-la e voltar para ela, não mais com o olhar do estrangeiro e sim com o olhar da aproximação.

Perceber que esses artistas narraram poeticamente o que fazia parte do seu imaginário e da sua realidade é reconhecer uma cidade que ainda não era asfalto e caos urbano, era uma cidade em que o mar beirava o Mercado Público e o casario colonial, criando uma névoa de misticismo e bucolismo; uma cidade que, após fazer a imersão nessas poéticas, faz-me ter um olhar de reconhecimento ao caminhar pelas ruas. É ver trajetos e trajetórias sendo formados e cruzados a cada local de encontro com as referências desses artistas.

É inevitável voltar a Florianópolis com o mesmo olhar, nunca se faz a mesma viagem. É necessária atenção para escutar esse movimento livre, pelas portas, janelas e sentir o vento sul que bate e tece o imaginário de quem adentra a ilha.

1.3 MODERNISMO E SEUS ISMOS

No final do século XVIII e início do século XIX, ocorre uma mudança histórica, na qual chega-se efetivamente à modernidade, com o fim da Revolução Francesa, quando as premissas que eram questionadas por séculos se findam e novas percepções são atribuídas ao ser, à arte e ao cotidiano. Há uma quebra da tradição do contexto em que os artistas viviam e trabalhavam. Segundo Gombrich,

agora os fundamentos sobre os quais a arte se erguera ao longo de toda a sua existência viam-se minados por outro lado. A Revolução Industrial começou a destruir as sólidas tradições artesanais; a manufatura deu lugar às máquinas, e a oficina, a fábrica (GOMBRICH, 2013, p. 379).

A Revolução Industrial surge para mudar o século, num âmbito social uma das marcas desse processo é o êxodo, em que as pessoas saem dos seus trabalhos no campo e passam a ocupar as cidades. Em decorrência disso, a cidade e as relações sociais ganham um novo contexto analítico, influenciado pelo desenvolvimento das novas tecnologias que, por consequência, advêm das linhas de montagem das grandes fábricas. Novos hábitos foram sendo incluídos na vida cotidiana, além do habitar e ocupar novos espaços, trabalhar, produzir e até mesmo se comunicar tornaram-se parte desse processo de urbanização.

Nos Estados Unidos e na Inglaterra, a industrialização mudou o traçado urbano. Áreas que eram estritamente rurais passam a dar lugar para as zonas industriais, os modelos arquitetônicos que até então apresentavam ornamentações, estilos góticos e neoclássicos, passam a dar lugar para estruturas e planos livres, o concreto armado começa a tomar lugar nas fábricas e nas residências.

No que tange ao campo das artes não foi diferente: os olhares para o entorno que estava em constante mutação corroboraram uma busca em romper com a unicidade e estabelecer um distanciamento do que era tradicional. Instituíam-se um olhar plural, o mundo estava sendo fragmentado e as leituras artísticas, sejam elas na literatura, pintura, cinema ou fotografia, passaram a ser multifacetadas, não sendo mais possível serem lidas sob uma ótica una.

Segundo Bueno (1999), “a emergência da arte moderna está tão associada à desterritorialização, quanto à cultura de massa e ao desenvolvimento tecnológico – fenômenos contemporâneos e complementares” (p. 20). A quebra das identidades cria um fenômeno ligado à globalização e a uma experiência existencial, sujeitos

sociais que se desligam de seus núcleos de origem revelam-se como livres e descolados de um pensamento condicionado.

Nesse contexto social e nessa ruptura cultural e psíquica, a consciência também é elevada a uma outra amplitude. Nesse momento, surgem os estudos de Freud acerca do inconsciente, que percebe o homem como um ser em mutação. As crenças sociais baseadas na moral vitoriana e no puritanismo perderam lugar para a liberdade e o livre pensar e é nesse contexto que Freud percebe o ser em sua crise existencial.

Nesse processo de urbanização, surge a figura do poeta francês Charles Baudelaire que cunha o termo *flanêur*, aquele que observa o mundo de uma maneira singular, sem a pretensão de interpretar, mas com a intenção de levar a vida para cada lugar que vê. Baudelaire achava a cidade sedutora no flagrante mais preciso e intenso da vida parisiense do século XIX, revelando as mais finas e sutis articulações do indivíduo moderno com o cenário urbano.

A urbe é o templo do *flanêur*, o espaço de suas deambulações, é nela que se depara com sua constante contradição: a unicidade em meio à multiplicidade, o sintoma da tensão em meio à indiferença, o sentir-se sozinho em meio a seus semelhantes. Dessa paixão do *flanêur* pela cidade e a multidão, decorre a *flanêurie* como ato de apreensão e representação do panorama urbano.

A expansão da economia industrial e a alta taxa demográfica das cidades de Londres e Paris acarretaram o surgimento do ambiente urbano moderno, possibilitando novas formas de experimentar e perceber. Contudo, toda essa mudança requeria um novo modo de olhar para o mundo e novas propostas estéticas.

A industrialização institui uma nova classe social que, engradecida pelas máquinas, veio a se tornar hegemônica: a burguesia. Segundo Canton

essa nova classe social necessitava de uma nova forma de arte para se legitimar culturalmente. A arte acadêmica, as belas-artes com regras impostas pela academia e talhadas aos moldes da antiga aristocracia, passa a dar lugar a propostas construídas por artistas que surgem em movimentos e contextos singulares (CANTON, 2011, p. 17).

Nesse ínterim, várias correntes artísticas foram organizadas em escolas de arte, sendo elas denominadas como os “ismos”: impressionismo, pós-impressionismo, expressionismo, fauvismo, cubismo, futurismo, surrealismo. Nessas propulsões modernistas que acabaram refletindo no campo das artes

visuais, as poéticas dos artistas se reinventavam e gera a busca por uma linguagem autônoma que desejava o novo. Surge, então, a “*avant-garde*” ou a vanguarda:

O termo vem do francês *avant-garde*, que significa “à frente da guarda”. Trata-se de um termo de guerra que pressupõe duas ideias básicas: estar “à frente”, isto é, fazer algo novo, e a noção de “guarda”, que se liga a luta, a ruptura (CANTON, 2011, p. 18).

Os artistas modernos criaram suas singularidades tendo o novo e a ruptura como plano de fundo de suas poéticas. Esse período histórico, no qual se estava em intensa descoberta e produção, foi resultado de duas Guerras Mundiais (1914-1918 e 1939-1945) além da Revolução Russa de 1917, o que culminou com a divisão do mundo em dois blocos hegemônicos: os capitalistas e os socialistas.

O campo das artes visuais não estava disperso desses movimentos históricos, a produção artística foi o espelho do que viviam, o posicionamento político de dados artistas resultou em manifestos que endossaram seu posicionamento e os validaram. Para Canton (2011), “no auge da busca de síntese e de autonomia da linguagem artística, surgem as primeiras experiências com a abstração” (p. 21).

O modernismo quanto um movimento de vanguarda agrupou artistas e é primordial ressaltar as diferenças existentes no âmbito das artes plásticas. Os artistas se encontravam criticamente em torno de um objetivo comum: a sociedade burguesa e a instituição artística. Os países que tiveram uma produção artística consistente e significativa, como foi o caso dos Estados Unidos, México e Inglaterra, entraram na modernidade sem esse produto da vida moderna tão pulverizado que era o *status quo* do modernismo. Para compreender o moderno x modernismo, segundo Bueno, “em Paris, sob a pressão de uma cultura artística tradicional forte e na esteira de um processo de modernização doloroso, como na Alemanha, nasceu um movimento singular como o modernismo, que foi, ao mesmo tempo, internacional e local”.

Estabelecemos uma distinção entre modernização, modernidade e modernismo. Modernização é um processo econômico e tecnológico, ligado à esfera material da sociedade. Modernidade é um fenômeno societário e cultural, que emerge em decorrência da modernização. Modernismo é um movimento artístico, que teve lugar na Europa no início do século XX, se tornando uma manifestação específica da modernidade nas artes. O modernismo não foi a realização da condição artística moderna, apenas uma de suas expressões (BUENO, 1999, p. 42).

Os salões de arte do início do século XX juntamente com os manifestos cubistas e surrealistas, a boemia, a ruptura estética e a negação da institucionalização da arte fizeram com que os movimentos de vanguarda se sucedessem uns aos outros, fragmentando, criando novas escolas artísticas e trazendo aos artistas um pertencimento e uma identidade. Para Hobsbawn,

não é a contribuição da vanguarda que torna importantes as artes de massa da época. É sua hegemonia cultural cada vez mais inegável, embora, como vimos, fora dos EUA ainda não tivessem escapado inteiramente da supervisão da elite cultural (HOBSBAWN, 1999, p. 192).

As artes que alcançaram a massa foram as que se tornaram dominantes, as que obtiveram a aceitação das classes média e baixa que tinham uma predileção por uma estética mais tradicional. Segundo Hobsbawn (1999), “estas ainda dominavam os boulevards europeus, ou o teatro da West End” (p. 192). Sendo assim, no pós-guerra, o mundo abre os olhos para as vanguardas que estavam surgindo em países além do eixo Paris – EUA, seguindo a difusão do circuito de arte.

Com o final da Primeira Guerra mundial, a concentração de artistas modernistas que se instalaram nos Estados Unidos se desfaz e muitos retornam à Europa e, com isso, Paris torna-se o centro artístico. A boemia, até então já consagrada como um estilo de vida, foi o ponto de convergência desses artistas que iam ao velho continente em busca de novos olhares para a arte. Segundo Bueno,

os artistas que passaram por ali nos anos 20 eram de uma nova geração. Como Alexander Calder, Gerald Murphy, Man Ray, Stuart Davis, Rivera e Afonso Siqueiros, do México; Matta Echaurren, do Chile; do Uruguai, Joaquin Torres Garcia; do Brasil, Tarsila do Amaral, Ismael Nery, Victor Brecheret (BUENO, 1999, p. 65).

Na década de 1930, o movimento moderno se reverte e os modernos começam um movimento que vai ao encontro da América. Alguns voltam a fixar residência nos Estados Unidos outros põem-se a flunar entre um continente e outro sem ter raízes em um local.

1.4 MODERNISMO NO BRASIL E SEUS DESDOBRAMENTOS

O modernismo no Brasil se instala em um período histórico marcado pela Primeira República (1889-1930). Com o final da escravidão e a falta da mão de obra, o governo cria uma campanha com o intuito de atrair imigrantes para o Brasil, sobretudo imigrantes europeus. Segundo Lilia M. Schwarcz (2015), “o governo brasileiro teve que se esmerar para vender a ideia do ‘terreal’” (p. 323). A sociedade brasileira passou por uma dinamização entre 1880 e 1930, uma nova formação social, o Rio de Janeiro era considerado o coração da República, São Paulo a cabeça e posteriormente Belo Horizonte se tornou a urbe planejada que a capital sonhava ser.

Para Schwarcz,

o descontentamento andava por toda a parte e não era privilégio de um só grupo social. Na verdade, os anos 1920 abriram uma agenda de mudanças e inauguraram no país hábitos, procedimentos e diagnósticos que orientariam várias gerações (SCHWARCZ, 2015, p. 337).

Nesse ínterim, a imagem utópica de um país moderno idealizado pela elite torna-se decepcionante, a República perde parte de sua credibilidade e os intelectuais passam a questionar a tradicionalidade na cultura, enfrentando as instituições republicanas e rompendo com o que estava estabelecido.

O movimento modernista teve duas fases. A primeira, que perdurou por cerca de seis anos, iniciando com a exposição de Anita Malfatti (1915-1916) e sendo considerada essa a fase do período heroico, no qual um pequeno grupo de modernistas se organizava em São Paulo. Essa primeira fase se conclui com a realização da Semana de Arte Moderna. Dá-se, então, o que Mário de Andrade (1974) considera o “período realmente destruidor” (p. 237) do modernismo. Este é o período que se concentram os salões em que a arte moderna era largamente discutida, a fase em que há uma descoberta da realidade brasileira.

O marco deste momento de virada na cultura brasileira ocorreu em 1922 com a Semana de Arte Moderna, que rompeu com os padrões estéticos, bacharelescos impostos até então pela Academia Brasileira de Letras. Paralelamente ao evento da semana, ocorriam no Brasil comemorações ao centenário da independência do país.

A Semana de Arte Moderna ocorre num âmbito de ruptura e ebulição de formas e ideias, num momento revolucionário que vinha ao encontro de um movimento que já estava acontecendo na Europa, nos Estados Unidos e tomava espaço no México e na América do Sul, desmembrando em movimentos e programas um tanto quanto político, nas revoluções que viriam ocorrer em 1924 e 1930, quanto parâmetros estéticos/literários que se desdobraram nos vários manifestos literários: Pau Brasil, Antropofágico e a revista Klaxon. O movimento de 1922,

ao nível da proposição de seus manifestos, substituiu a linguagem que representava a concepção discursiva do mundo por outra que se propunha uma representação não linear. Com um código novo, subverte os princípios da expressão literária. Destruíu as barreiras de uma linguagem oficial, acrescentando a força libertadora do folclore e da literatura popular. A experimentação da linguagem que permitiu a ruptura e a criação de novos códigos, propiciou uma atitude de abertura e de autorreflexão contidas no interior da obra. Esta concepção substituiria o verbalismo da cultura tradicional por uma realização não discursiva (JOZEF, 1982, p. 2).

No modernismo brasileiro, buscou-se o rompimento estético, no qual criou-se um afastamento da obra de arte, desmitificando a falsa idealidade romântica, substituindo-a por uma linguagem coloquial e pela utilização mais intensa do cotidiano, fosse ela na poesia fosse na prosa.

A Semana de 1922 foi o primeiro e o mais notório acontecimento coletivo nas artes visuais, evento programático e organizado pelos jovens artistas e literatos com a intenção de causar impacto e de anunciar a chegada da modernidade em São Paulo. Entretanto, foi um evento ambíguo, apoiado em membros proeminentes da sociedade, como Paulo Prado, e da intelectualidade, como Graça Aranha, para assegurar credibilidade e recursos financeiros à sua realização. Essa ambiguidade esteve presente no evento e nas suas várias manifestações artísticas, pois os artistas anunciaram a modernidade antes de se tornar modernos (CATTANI, 2012, p. 23).

Sendo assim, de 11 a 18 de fevereiro de 1922, nas dependências do Theatro Municipal, foi sediada a Semana de Arte Moderna, promovida por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Victor Brecheret, Heitor Villa-Lobos, Graça Aranha e Paulo Prado, um cafeicultor e intelectual que ajudou a financiar as atividades do grupo.

Da mesma maneira que a semana teve grande repercussão positiva no campo das artes, também recebeu muitas críticas e “com o tempo ela se projetou e adquiriu um significado que a uniu à noção de modernismo e vanguarda”

(SCHWARCZ, 2015, p. 338). A ânsia que unia os artistas em experienciar novas proposições plásticas e estéticas tinha como intuito conceber um modo de pintar e esculpir que rompesse com os padrões realistas e clássicos que a Escola de Belas Artes ensinava. A proposição dos modernistas era incorporar em suas obras cores, luminosidade, paisagem e personagens tipicamente brasileiros. A pintura modernista

desenvolvida em São Paulo na década de 1920 apresentou tensões constitutivas entre princípios opostos. Por um lado, os vinculados à modernidade mais radical das vanguardas das primeiras décadas do século XX; por outro, os de um “refluxo” do moderno, agrupados mais tarde sob o nome geral de retorno à ordem, iniciados antes da Primeira Guerra Mundial e predominantes no entre guerras (CATTANI, 2012, p. 21).

A relação dos modernistas com a natureza e com o retratar do cotidiano brasileiro se reflete claramente no manifesto antropofágico, quando Oswald de Andrade se aproxima de um processo de assimilação que Schwarcz (2015) trata como pacífico mas de tensão inerente, a deglutição do outro, “*Tupi or not Tupi, that is the question*”, ou então: “Só me interessa o que não é meu”. Essas frases se tornaram o *slogan* do grupo, essas eram as contraposições aos movimentos artísticos do Império.

A ânsia em produzir uma linguagem não catequizada fez com o que Oswald de Andrade fizesse uma releitura do próprio conceito de antropofagia, deglutindo toda a dependência cultural brasileira e vomitando um produto totalmente novo, com o intuito de criar uma arte baseada nas características do povo brasileiro.

Absorvendo o que vinha da Europa com uma criticidade inovadora, a busca pelas raízes primitivistas é notável no manifesto, bem como a posição de Oswald de Andrade não se opondo ao processo de modernização cultural. Ao encerrar o manifesto antropofágico, Oswald usa os seguintes versos:

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: - Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte. Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud - a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama (ANDRADE, 1976, p.6).

O manifesto interioriza a antropofagia, o índio, tendo como iconografia a imagem de um primitivo vivendo numa sociedade onde o espaço etnográfico se

torna ilimitado, no qual o inconsciente da espécie confundia. A concepção matriarcal é a mais genuína demonstração da solidariedade que liga o homem à natureza, os símbolos sagrados e respeitados, o sacrifício toteico de Freud, o direito materno de propriedade da terra, a cultura antropofágica que traz o lúdico e o festivo.

O Tupi representa a alma sedimentada, expressando as energias que impulsionam o desenvolvimento humano. Ao analisar o Manifesto Antropofágico, os arquétipos e as representatividades, Benedito Nunes (1995) aborda o “novo mito que incidindo sobre a história para criticá-la, encontra sua matéria no arquétipo mesmo do homem natural, tornando-se um contra mito” (p.4). A criação do mito para os pintores modernistas após 1922 suscitou uma demanda que conciliaria os mitos brasileiros com a concepção de uma pintura moderna, desenvolvendo uma fusão dos componentes que se encontram latentes nas obras.

A busca pela construção de uma nova identidade livre de complexos freudianos, sem os preceitos românticos e pautando-se na “alegria como aprova dos nove”, propõe em toda a discursividade dos manifestos a importância da noção da construção identitária, ao mobilizar Stuart Hall (2005) para compreender como “a identidade se dá através de vários símbolos que constituem uma narrativa sobre a história, a origem e o desenvolvimento que se pretenda fazer instaurador de uma comunidade e de determinada identificação entre os membros desta comunidade” (p. 50-51). Refletindo sobre essa construção identitária na qual Oswald de Andrade se pauta para escrever o Manifesto Antropofágico e rompendo com o que é proposto simbolicamente como herança de uma cultura europeia, tornam-se deslocamentos de uma construção de sentidos, onde as simbologias deixam de ser únicas e se incorporam como partes integrantes de toda uma significação.

Ascende-se, assim, uma identidade tupiniquim no cenário artístico mundial, mesmo sendo ela por meio da construção de um herói brasileiro, que se vê representado na escrita da obra “Macunaíma” de Mário de Andrade, de 1928, ao passo que a publicação aborda a história do “herói sem nenhum caráter”, que busca pelo país uma pedra, o muiraquitã, o amuleto da sorte. O personagem criado faz o caminho contrário dos escritores quinhentistas, vindo da mata para a cidade de São Paulo, retratando um país que, segundo Schwarcz (2015), “começava a se entender e autofotografar. Não só se negava o argumento racial e seu derrotismo, como a

mestiçagem e a presença de negros viravam características fundamentais: uma verdadeira fortuna” (p.340).

Todavia, ao retomar a figura de Macunaíma como o herói sem caráter, é inevitável não recorrer novamente ao período histórico e ver que no ano de 1969 em plena ditadura militar, é realizada a filmagem dessa obra. O filme é uma adaptação para as telas e, que o diretor Joaquim Pedro de Andrade traz a história de um homem que foi comido pelo Brasil. O filme acabou tendo dificuldades em ser lançado devido a problemas com a censura em 1969. O retorno de Macunaíma é a busca simbólica e satírica pela identidade nacional em pleno período ditatorial onde os símbolos nacionais eram ufanizados.

Ao analisar o movimento modernista no Brasil e a suas oscilações históricas, percebemos que o movimento também é tensionado conforme o movimento político que existia no país. Vemos a formação do Estado e a busca por uma identidade nacional pautada nos usos e costumes do povo brasileiro, momento no qual a democracia que começava a dar seus primeiros passos já seria acometida por uma revolução em 1930.

Entretanto, ao pensar nos símbolos nacionais e na identidade, é inevitável não citar a campanha de nacionalização de Getúlio Vargas, principalmente pela homogeneização da cultura, dos costumes e da ideologia. Nesse momento, surge o CAM (Clube dos Artistas Modernos), sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde os artistas se encontravam para criar espaços de convivência a partir da arte, formando grupos, associações e clubes. Na literatura, a geração de 1930 veio consolidar as inovações propostas pela primeira fase modernista, entretanto no contexto histórico da segunda geração, havia uma preocupação de implementar uma literatura voltada para a realidade social brasileira, razão pela qual esta fase é também conhecida como neorrealista, visto que este movimento fez uma retomada às características proferidas pelo Realismo/Naturalismo.

No que tange ao movimento modernista, é claro perceber como ele perde a hegemonia no campo das artes visuais em 1951, com a primeira Bienal de São Paulo, quando a abstração dá as cartas e a arte toma um novo caráter de experimentação.

Entretanto, num âmbito de urbanização e política, o país passa por uma modernização num todo: a criação de Brasília, os primeiros eletrodomésticos, a Bossa Nova, que chegava com um glamour ingênuo e dissimulado e projetava o Brasil para o mundo. Enfim esta era a hora e o momento do Brasil.

Os mais velhos lembram-se muito bem, mas os mais moços podem acreditar: entre 1950 e 1979, a sensação dos brasileiros, ou de grande parte dos brasileiros, era a de que faltava dar uns poucos passos para finalmente nos tornarmos uma nação moderna. Esse alegre otimismo, só contrariado em alguns rápidos momentos, foi mudando a sua forma. Na década de 50, alguns imaginavam até que estaríamos assistindo ao nascimento de uma nova civilização nos trópicos, que combinava a incorporação das conquistas materiais do capitalismo com a persistência dos traços de caráter que nos singularizavam como povo: a cordialidade, a criatividade, a tolerância. De 1967 em diante, a visão de progresso vai assumindo a nova forma de uma crença na modernização, isto é, de nosso acesso iminente ao 'Primeiro Mundo' (NOVAIS, 1998, p. 560).

Conforme Novais (1998) o Brasil passava por momentos únicos que foram marcos para o seu desenvolvimento - o processo de industrialização e de urbanização - sem contar que, no âmbito social, político e econômico, passava por uma das mais importantes transformações que deram ao país um aspecto de "nova modernidade", criando, assim, um ambiente propício para o crescimento das artes e sua popularização.

O governo de Juscelino Kubistchek, cujo slogan era "50 anos em 5", apresentava como finalidade seu "Programa de Metas", ou seja, modernizar o Brasil, trazendo as indústrias multinacionais e criando a necessidade de bens de consumo para facilitar a vida das donas de casa, com as maravilhas eletrodomésticas do mundo moderno: o ferro elétrico, liquidificador, a geladeira, aspirador de pó, máquina de lavar roupa, o rádio a válvulas (que deu lugar ao transistorizado AM e FM), o rádio de pilha que já poderia acompanhar o ouvinte para qualquer canto, o disco de acetato, o televisor preto e branco e logo após a colorida.

Foi nesse período em que se construiu o hábito de refeições feitas fora do ambiente doméstico. Eram frequentes os almoços e jantares de empresários. Surgiram os primeiros supermercados, o primeiro *shopping*, que só viria em 1966, o Iguatemi em São Paulo. Os costumes relacionados às práticas de higiene mudaram. Apareceram o shampoo, desodorante, escova de dente, o *modess*, o

rouge, o pós-barba e o aparelho de barbear também para facilitar a vida do homem moderno que não poderia perder tempo com barbeiros. O tempo começava a ser contado.

Acreditava-se numa suposta “nova civilização” que estava brotando nos trópicos, um avanço nas tecnologias, investimentos de grande porte no país. Já se produzia praticamente tudo, não havia mais necessidade de trazer tudo do exterior. As cidades cresciam de uma forma acelerada, começava, nesse momento, o maior êxodo de produtores rurais que deixaram a vida difícil do campo para servirem as indústrias que estavam surgindo e se consolidando. Tudo isso num ritmo tão acelerado que as grandes cidades como São Paulo começaram a receber uma grande demanda populacional e, juntamente com isso, a vida artística cultural começava a se agitar.

Entre 1948 e 1951, passou-se por uma mudança de década efervescente. Nesse período, foram criados os mais expoentes museus de arte moderna do Brasil: o Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, além da Bienal de São Paulo, onde, pela primeira vez, o Brasil fez uma exposição de arte com eficaz repercussão internacional, proporcionando ao público e aos artistas locais a contemporaneidade vinda do exterior. Aos trabalhos de Oscar Niemeyer e Lucio Costa com a nova capital do país em Brasília, junta-se o cinema novo, influenciado diretamente pela *Nouvelle Vague* e a *Bossa Nova*, movimento musical genuinamente brasileiro, que expunha o Brasil para o mundo e, por fim, o movimento concreto e neoconcreto se garantiam e consolidavam no Brasil definitivamente os seus ares modernos.

Durante a década de 50, os movimentos de vanguarda construtiva deram seus primeiros passos com o Grupo Frente do Rio de Janeiro e o Grupo Ruptura de São Paulo. Ambos tinham em mente ideias ambíguas de como desenvolver a emancipação cultural nacional diante das influências que o país sofria artisticamente, provenientes da Europa. O que predominava esteticamente nesses grupos era o concretismo, cuja arte abstrato-geométrica se isentava de qualquer realidade imediata e tinha comprometimento social de integração e de educação da sociedade.

No meio desse turbilhão de informações, os artistas começam a tomar consciência do que realmente “*estão fazendo*”, o pintor questiona-se diante de sua produção, a pincelada, a cor e o suporte no qual irá realizar mais uma obra. Começa a pensar na sua produção. E é nesse momento que se inicia o que se chama de acontecimento pictórico plástico - quando o tema ou o assunto de arte ocupa um papel secundário e abre um precedente para as preocupações visuais.

As vanguardas que se instalaram no Brasil durante o período que compreende da década de 50 à de 60 foram consideradas históricas, pois trouxeram a poética da experimentação e, analisando-se a vanguarda brasileira dos anos 60, é nítido ver como os artistas questionavam a instituição da arte, os salões, júris, regulamentos, museus e galerias, o mesmo que faziam os modernistas da primeira metade do século XX. Apesar de todas essas discussões, havia aquela vontade maior de estar dentro desses mesmos museus que repudiavam, debatendo o passado acadêmico, o que se fez lembrar as discussões da Semana de Arte Moderna de 22.

O único ponto incontestavelmente comum entre todos os modernistas era acreditarem que muito superior ao conhecimento é o desconhecido, melhor do que o comum é o raro e que o experimental é mais atraente do que rotineiro (GAY, 2009, p. 18).

A partir do momento em que o termo modernismo foi utilizado, qualquer coisa que fosse considerada uma inovação, que tivesse algo de original era uma prática modernista. Isso, por consequência, acabou mudando o modo de ver a vida e a sociedade. Aqui no Brasil essa era uma característica da vanguarda da arte social que engajava política, abstracionismo, figurativismo. Era verdadeiramente uma arte experimental e de produção nacional.

Estabelecer relações entre a história do modernismo no Brasil, as figuras nacionais e o que chegava ao estado de Santa Catarina é pensar nessas flutuações históricas. Com a construção dos mitos que surgem no Brasil pós-Semana de Arte Moderna, mais precisamente em 1928, quando é lançado o Manifesto Antropofágico e o livro “Macunaíma”, vemos o quanto o acesso à informação e o distanciamento geográfico fazem com que a ilha de Florianópolis só receba o movimento modernista na década de 1940.

Ser moderno era também assumir valores atrelados ao modernismo que ganhava corpo, não só num âmbito de cultural, mas também no papel de espectador

de quem iria consumir esse produto artístico. Para isso, o reconhecimento da arte moderna se inicia em Santa Catarina pelo Círculo de arte Moderna – CAM, que se consolida após 1940, o que torna perceptível um modernismo tardio em vista do cenário nacional. Portanto, o modernismo em Florianópolis é diferente dos moldes modernos da arte brasileira.

Como citado anteriormente, o início do modernismo em Santa Catarina advém das relações do então governador Jorge Lacerda com os grupos de intelectuais no Rio de Janeiro. Ele foi o principal incentivador dos grupos de escritores e artistas plásticos, o CAM e a Revista Sul, promoveu a exposição de Arte Contemporânea em 1948, quando trouxe Marques Rebelo que, para além de curadoria dessa exposição, deu início ao movimento de criação do Museu de Arte Moderna de Florianópolis. Para tanto, a exposição,

organizada por Marques Rebelo em Florianópolis, é considerada o acontecimento fundador do MAMF. De fato, seis meses depois dela, o museu passou a existir legalmente, por conta de um decreto assinado pelo então governador em exercício José Boabaid. Como aconteceu com outras questões referentes à história destes anos, as fontes que alimentaram as narrativas foram depoimentos e notícias, especialmente da Revista Sul que, como se pode supor, divulgou antecipadamente em suas páginas a mostra que ocorreria entre 30 de setembro e 6 de outubro do referido ano. A mesma foi aberta à visitação do público nas dependências do Grupo Escolar Modelo Dias Velho, no centro da cidade. Passado um tempo, tanto da exposição em si quanto do discurso que lhe deu feição, é oportuno reavaliar alguns dos significados construídos sobre o acontecimento, entre os quais a noção de que a mesma representou uma ruptura com os padrões artísticos em voga. Cumpre, desta maneira, realizar uma discussão do contexto para além do circuito político/estético dos modernistas, traçando diferentes possibilidades interpretativas que incluam questões extraviadas nas narrativas predominantes (PEREIRA, 2013, p. 79).

O CAM não foi um grupo específico de Santa Catarina. Segundo Luciene Lehmkuhl, foi um movimento que ganhou corpo no pós-guerra com a disseminação dos postulados da arte moderna em todo o Brasil. No entanto, é imprescindível ao analisar o movimento moderno em Santa Catarina, identificar os pontos de tensão entre os representantes de uma linha mais conservadora com valores e pensamentos extremamente acadêmicos, em contraposição aos artistas que sugeriam uma nova ordem, com características de uma arte realmente moderna. Essas relações denotam o campo de poder existente na arte.

Um grande intuito desse grupo é claro, era a institucionalização da arte. Segundo Crippa (2007, p. 2), o museu é uma autoridade ideal que traduz projeto (material e/ou conceitual) de uma autoridade que define suas coleções enquanto referências, modelos e representações de definições hegemônicas de arte. Havia uma preocupação que ia além da salvaguarda das narrativas propostas por Franklin Cascaes, existia um circuito artístico que acontecia na ilha, encontros de grupos das mais distintas linguagens que tinham como ponto em comum a institucionalização como um reconhecimento desse movimento.

Esse grupo foi responsável pelo movimento cultural que se instalou em Florianópolis de 1948 a 1957. Editaram a Revista Sul, que publicava artigos, poemas, contos e trazia recortes de um cotidiano o qual estavam vivenciando. A primeira publicação dessa tão importante revista, que veio a ser um divisor de águas na cultura catarinense, veio proveniente de uma verba de um espetáculo teatral realizado pelos membros do CAM. Nesses 10 anos de publicação, as ilustrações de artistas do eixo Rio-São Paulo, como Fayga Ostrower e Goeldi foram dando espaço para os artistas catarinenses, como Moacir Fernandes, Martinho de Haro, Aldo Nunes, Hassis e Meyer Filho, que posteriormente iria se tornar oficialmente o ilustrador da revista.

Os artistas participantes do CAM pós-exposição realizada em dezembro de 1957 no Instituto Brasil-Estados Unidos criaram um Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis – “GAPF”, que foi a reconfiguração do cenário das artes visuais na ilha. Esse grupo foi um agregador de novos e velhos artistas. Organizaram exposições e salões de arte do grupo, foram fundamentais no que tange à disseminação do modernismo em Santa Catarina, recusando-se, assim, a assumir uma tradição até então posta por Victor Meirelles de representação heroica e idealizadora, negando as raízes locais.

O “GAPF” foi formado por Meyer Filho e Hassis, juntamente com eles: Rodrigo de Haro, Vera Sabino, Eli Heil, Martinho de Haro, Aldo Nunes, Pedro Paulo Viechetti, Hugo Mund Junior, Tércio da Gama, Dimas Rosa e Thales Brognoli. Com esse grupo, a produção mito mágica e o imaginário fantástico pôde se cristalizar ainda mais, tornando-se perceptível as influências de um para com o outro: as técnicas, as cores, as referências, tudo era passível de troca.

O “GAPF” organizou exposições e salões de arte para seus membros, deu visibilidade a aspectos da cidade, a usos e costumes tão únicos da população ilhoa.

Esses temas viraram a poética e o eixo norteador desse grupo e as produções permearam o mito mágico até os anos 90. Em 1959, o grupo realizou o “Segundo Salão Anual”, distribuindo premiações em dinheiro e menções honrosas, o que cada vez mais legitimava essas ações promovidas pelo “GAPF”. Segundo Luciene Lehmkuhl, outros artistas participaram deste mesmo Salão, como Jair Platt e Di Soares (Iaponam Soares), no entanto, eles não se mantiveram no Grupo.

Em 1960, o “GAPF”, já consolidado, novamente expõe no Instituto Brasil-Estados Unidos, porém, a partir desse momento, não se dá mais continuidade aos salões propostos pelo grupo e nem às exposições coletivas. Seus integrantes passam a expor individualmente ou em grupos isolados. Luciene Lehmkuhl nos traz que, em setembro de 1978, é realizada uma exposição comemorativa intitulada “Nove do Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis”. Vinte anos depois, em outubro de 1980, outra exposição, intitulada “Nove do Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis” marca a trajetória do grupo a partir da sua formação.

Dos dissidentes do “GAPF” surge a Associação Catarinense de Artistas Plásticos (ACAP), que está em funcionamento até a atualidade. Fundada em 18 de março de 1975 por um grupo de artistas que traziam um novo olhar para além do mito mágico, começava assim uma nova fase para as artes na capital. Talvez esse fosse o primeiro passo para mudar o olhar e os artistas da “ACAP” despontaram no cenário nacional.

No site da “ACAP”¹³ está disponibilizado um breve histórico da associação, os atuais associados e as ações que promovem e o que já promoveram para a classe artística. Frequentemente realizam encontros culturais, promovem leilões de arte, exposições, mostras, cursos, oficinas, palestras sobre arte, cursos livres, projetos e participações em feiras e congressos. São realizadas regularmente eleições para mudança de diretoria, o que mantém a “ACAP” em constante atuação nesses 44 anos. Mais do que uma associação, a “ACAP” tem como maior objetivo fortalecer a identidade cultural do local onde atua, através dos registros de suas inúmeras manifestações culturais, gerando benefícios para todos os envolvidos.

O “GAPF” teve papel fundamental na disseminação do modernismo exaltando os valores e signos da ilha, o que estava em consonância com os princípios modernistas brasileiros, projetando o futuro, baseando-se em um

¹³ Associação Catarinense de Artistas Plásticos – ACAP. <http://www.acap.art.br/>

nacionalismo alicerçado no passado e nas tradições. A memória dessa colonização açoriana, dos personagens comuns e do mundo ilusório e do fantástico que habitava a ilha formava o contorno para essa imagem que se estabelecia e, através desse olhar e dessas poéticas dos artistas, a população conseguia se ver representada e havia uma aproximação com a realidade vivenciada pelo ilhéu.

Em Santa Catarina, o processo do modernismo durante o período militar também criou símbolos e identidades para o estado. No campo das artes visuais, o modernismo cria em 1977 a corrente Mito e Magia, e o Governo do Estado patrocina uma publicação também fazendo com que o movimento modernista tardio que chegou no estado perdure até meados dos anos 80.

2. O ARQUIVO DE ARTISTA

“Serei breve! Mas não tão breve
que a eternidade escape o coração”.
Lindolf Bell

Escrever sobre o arquivo do artista é tatear em um campo de significações e de subjetivações, é (re)escrever a poética do artista com os olhos de experimentação, reflexão e desdobramento, até certo modo um desdobramento sensível e poético. É pesquisar a presença em meio à ausência. Segundo Cherem (2014), “a pesquisa é a combinação entre evidências e plausibilidades, cruzamento entre o material empírico, afetos explicativos encontrados nos conceitos, entrevistas, autores [...]”. É o fazer artístico que pulsa para ser desarquivado e experimentado.

O arquivo de artista oferece inúmeras possibilidades de mobilização e articulação poética e propicia atravessamentos temporais, no fazer que impulsionou o ato de arquivar e na característica pela multiplicidade de caminhos que os artistas acionam para narrar suas poéticas.

Para refletir sobre arquivo, é necessário buscar as definições e significados. Segundo o dicionário Aurélio:

s.m. 1. Conjunto de documentos manuscritos, gráficos, fotográficos etc., recebidos ou produzidos oficialmente por uma entidade ou por seus funcionários, e destinados a permanecer sob custódia dessa entidade ou funcionários. 2. Lugar onde se recolhem e guardam estes documentos.

Compreender a função social do arquivo é trazer a discussão para o campo das artes visuais. Para tal, é imprescindível entender que, no recorte desta pesquisa, partimos para pensar o papel do arquivo histórico, o arquivo institucionalizado e legitimado, como um espaço de memória de patrimonialização e de musealização, que vai além do arquivo do artista em produção e

por outro lado, mas não menos importante, entender o arquivo como um processo vivo, lacunar e sintomático, implica abrir a possibilidade para a compreensão de que sempre é possível a construção de outras narrativas, para além das hegemônicas, e de novos e diferentes olhares em relação à história e à história da arte, dentro do que eu tenho nomeado re/escrituras da história (ARANTES, 2014, p.12).

Lançar um olhar para o arquivo é similar a manter um diálogo sem finitude e refletir acerca do seu papel como um depositário de um tecido documental, capaz de perspectivas múltiplas e interdisciplinares para os documentos e registros contidos em seu fundo documental. O arquivo nos dá o poder, seja ele de seleção ou de leitura, instiga a construção de discursos e possibilita a reflexão entre vida e morte,

ao arquivo é possível associar dois princípios regentes básicos: a mnéme ou anamnesis (a própria memória, a memória viva ou espontânea) e a hypomnema (a ação de recordar). São princípios que se referem à fascinação por armazenar memória (coisas guardadas como recordação) e de guardar história (coisas guardadas como informação) como contraofensiva à pulsão de morte, uma pulsão de agressão e de destruição que impele ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória (GUASH, 2013, p. 239).

A pesquisa, ao mobilizar o arquivo do artista, entende que os escritos e os registros são feitos em tempos descontínuos e claramente apresenta fragmentos e lacunas. É um movimento de navegar em superfícies e, ao adentrar cada vez mais nas questões que geram o aprofundamento, é equivalente a expandir variantes. A síntese do arquivo histórico de um artista é ter abertura a (re)escrever uma trajetória e compreender que dentro de determinada poética há flutuações e atravessamentos. Para o arquivo, deixa de ser propriedade unicamente daquele que o produziu, passando assim para um espaço crítico de reflexão e confluências, deixa de ter um caráter usual e passa a ser contemplativo:

na gênese da obra de arte enquanto arquivo se encontra efetivamente a necessidade de vencer o esquecimento, a amnésia mediante a recriação da própria memória através de um interrogatório sobre a natureza das recordações. E o faz mediante a narração. Mas de modo algum se trata de uma narração linear e irreversível, mas se apresenta sob uma forma aberta, reposicionável, que evidencia a possibilidade de uma leitura inesgotável. O que demonstra a natureza aberta do arquivo na hora de apresentar narrações é o fato de que seus documentos estão necessariamente abertos à possibilidade de uma nova opção que os selecione e recombine para criar uma narrativa diferente, um novo corpus e um novo significado dentro do arquivo dado (GUASH, 2013, p. 239).

Os registros dos artistas ao entrarem para um arquivo histórico, museu ou instituições que fazem a salvaguarda do patrimônio acabam ganhando uma aura mítica. No entanto, ao ativar a obra de arte como o produto do processo de

musealização, além de criar uma aura mítica, incorpora-se um fetiche. Nesse processo segundo Natalie Heinich,

a obra de arte transformada em coisa e, em seguida, revelada como relíquia, manifestar-se-á como fetiche, uma vez que, ao ser mergulhada no seio da maior trivialidade, revela, da melhor forma possível, os seus poderes, a sua capacidade de fazer advir, misteriosamente, aquilo que, sem ela, não existiria. Este misterioso poder, o narrador resume-o em duas palavras: presença e magia - magia da presença. Então, não mais se ri, porque a obra não é mais rebaixada do alto para baixo [...]. Mas ao contrário, ela é realçada de baixo para cima, ao seu verdadeiro nível, colocada sobre o pedestal mental que lhe convém. Ele não é mais apenas o da obra de arte capaz de agradar e de emocionar; ele é, sobretudo, o do fetiche, cujo poder pode vincula-se à sua capacidade e de evidenciar algo, mais ou menos, indizível, a não ser que seja dito por palavras que sugerem mais do que explicam, à sua evocação, aqueles que compreendem comungam: o silêncio da plateia que, repentinamente, mergulha na mudez e na aprovação fervorosa que une os admiradores (HEINICH, 2009. p.12).

Evocar o arquivo do artista é perguntar-se sobre os possíveis fluxos e pontos de tensão existentes, identificar que durante o processo a poética passa por flutuações que expõem lacunas temporais, mudanças que conforme as experiências vão sendo aglutinadas no cotidiano do artista e refletem na produção de documentos e registros que *a posteriori* se tornam registros de si. O arquivo pessoal do artista traz registros da vida pública e privada, das relações estabelecidas com instituições, circuito de arte, críticos, galerias.

O arquivo mostra faces do artista, tanto pela dinamização a partir da qual ocorrem os processos, bem como pela acumulação temporal na salvaguarda de seus registros. O artista escolhe o que escrever de si, são vestígios passíveis de serem acionados que comprovam a sua existência. O artista se torna o detentor dos gestos individuais e coletivos de armazenamento. É como nos diz Momberger (2011): “explorar os processos de construção do sujeito no seio do espaço social, interrogar e compreender as construções biográficas nos seus contextos e ambientes” (p. 51).

Os artistas, portanto, vão estabelecendo relações com o seu próprio testemunho de experiências de vida, vão narrando não só a criação de um trabalho, mas a sua autobiografia e a sua construção como sujeito artista. Assim, ocorre uma transposição e o artista se torna o arquivista de si, envolve-se em uma escrita autobiográfica e estabelece uma relação de cumplicidade com os documentos gerados.

O arquivo do artista é o lugar que espelha toda a produção, apesar das polifonias e distorções, sempre será uma produção comunicativa e viva da memória, havendo atravessamentos que transpõem a hierarquia dos documentos, afinal a função social de um arquivo, segundo Crippa (2017), “é de não privilegiar determinados textos em detrimento de outros: no arquivo todos os documentos se dispõem no mesmo nível, sem hierarquias ou rótulos que apontem para qualidade ou elementos estéticos” (p. 332).

Entendendo assim, o arquivo, diferentemente do museu, permite a leitura multifacetada, apresenta o artista como sujeito de si, dialógico e sem as amarras de um sistema hierarquizado da arte proposto no museu. O que entra para um arquivo de artista mesmo que ele faça a sua escolha, ainda está aberto para a interpretação e produção de diferentes narrativas, afinal as leituras de textos e signos são sempre infinitas.

O arquivo do artista sempre estará em choque com o museu, afinal, o museu apresenta o produto final, o que foi já legitimado, ganhou uma aura hierarquizada, entrou para um sistema da arte onde as intervenções dialógicas se limitam a leituras de signos, a experiências estéticas e ao que pode ser visto ali naquele único exemplar.

O arquivo do artista enseja perguntas já preexistentes e traz tantas outras que se estruturam a partir do contato com os documentos. Passo, então, a analisar a partir deste ponto as escritas da contemporaneidade na arte em Santa Catarina através dos arquivos consultados. Ressaltando que não se trata de reduzir a obra e a poética do artista apenas a seus documentos e registros, mas sim perceber que no ato de arquivar sua trajetória deixa vestígios do seu fazer/pensar.

2.1 O ARQUIVO DE ARTISTA E A CONTEMPORANEIDADE NA ARTE EM SANTA CATARINA

Para evidenciar esse processo de contemporaneidade na arte em Santa Catarina, a partir da investigação em arquivos de artistas, o passo inicial é reconhecer que o arquivo possibilita inúmeras leituras e ultrapassa a moldura do modernismo. Assim, partimos para refletir acerca do papel da contemporaneidade e das lacunas existentes no campo artístico do estado.

A proposta de uma investigação cujo recorte histórico se dá entre a década de 1970, quando se inicia o “pensar a contemporaneidade”, até os anos 1990, quando o movimento já está consolidado, e abre caminhos para novos artistas e novas poéticas, compreende que a contemporaneidade vai além do tempo. Nas artes, é imprescindível valer-se da trajetória do artista, dos materiais empregados e do contexto no qual eles estavam inseridos.

Ou seja, a linguagem contemporânea – muitas vezes dentro do processo de desmaterialização artística, das práticas conceituais empreendidas a partir dos anos 1960, das hibridações no campo da linguagem e da incorporação da dimensão do tempo e do processo em seu fazer – trouxe questionamentos não somente em relação às questões simbólicas e ao entendimento que tínhamos sobre arte, mas também indagações sobre as práticas arquivais habituais (ARANTES, 2014, p. 12).

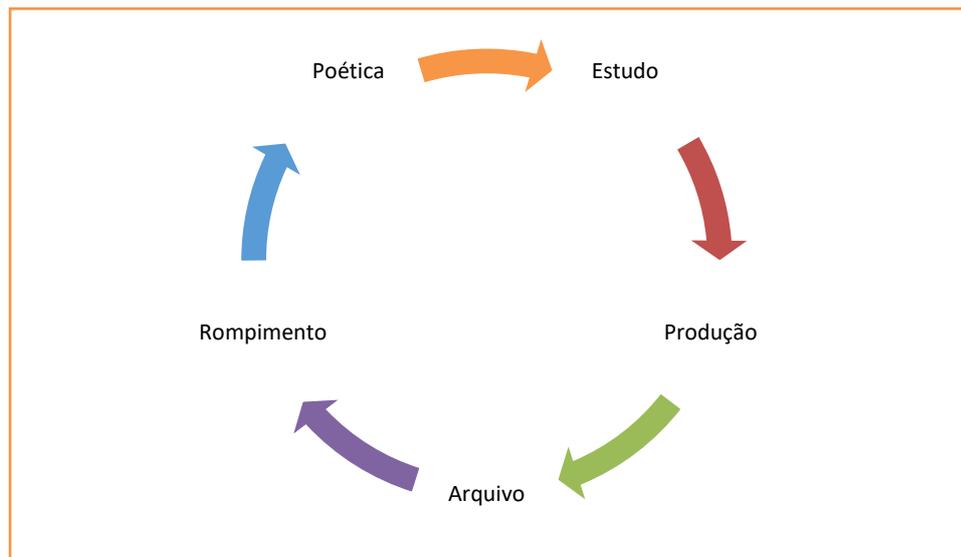
Ao lançar esse olhar para a arte em Santa Catarina foi necessário buscar traçar um panorama em âmbito nacional, para tentar entender o que acontecia entre esses circuitos de arte. No entanto, a pergunta norteadora nos faz refletir que na década de 1980 no Brasil a produção artística retomava para a pintura. O país vivia um período de abertura política, pós-ditadura militar (1964-1985), os artistas começavam experiências sensoriais com novos suportes e temas que eram relacionados diretamente à vida urbana. A massificação estava tomando conta das poéticas dos artistas, que discutiam o contemporâneo na arte. Para compreender a relação entre o moderno e o contemporâneo na arte em Santa Catarina e buscar identificar na produção artística dos anos 1970/80, questionam-se quais os artistas foram precursores dessa contemporaneidade e quais os circuitos artísticos existentes de além da ilha.

Desse modo, realizar um levantamento nos arquivos históricos do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), Centro de Documentação e Memória Histórica de Itajaí e Arquivo Histórico de Blumenau foi imprescindível para compreender o circuito de arte e o trânsito que a arte criou nesses espaços de diálogo entre Blumenau e Joinville e nos faz perceber o quanto Santa Catarina não se limitava apenas à ilha de Florianópolis, visto que havia um diálogo entre artistas que ultrapassava os limites de cidade e até mesmo do estado.

Para Cherem (2016), “eis o arquivo não como a instância da acumulação tranquila daquilo que se conhece, mas como a instância onde o conhecimento se

torna proliferante” (p. 13). A utilização da imagem e dos documentos derivados de experiências artísticas propõe uma leitura diferente, não só da história da arte, bem como do formato convencional evolucionista. O arquivo de artista nos traz duas análises bem distintas.

Figura 22: Artista com produção finalizada



Fonte: Angela Peyerl

Figura 23: Artista em produção



Fonte: Angela Peyerl

As análises que compreendem os distintos ciclos só são possíveis ao perceber a finitude do processo artístico (figura 23), que na sua maioria se encerra

após o falecimento do artista ou em decorrência de algo que o impeça de produzir. Já no que tange ao artista ainda em produção (figura 24), o processo de ressignificação na produção do artista ativo é algo muito latente. A produção vai se tornando hibridizada, vão se acumulando experiências, vão se acumulando materiais que se incorporam com o tempo, o uso e o desuso de determinadas técnicas, as poéticas tornam-se fluidas, há sempre uma constante pesquisa e uma constante produção de significações, há imbricamentos poéticos.

A corrente modernista surge por volta de 1948 em Santa Catarina e as poéticas dos artistas exploravam o mito mágico e o fantástico. A plasticidade dessas obras era na sua maioria composta por telas e ou papeis, técnicas tradicionais que não exploravam a materialidade, processos artísticos que perduram na poética destes artistas até a década de 1980. No caso, Franklin Cascaes manteve a sua produção até o final de sua vida.

Em conjunto com esse movimento na década de 1960 e 1980, muitos artistas se projetavam em um circuito paralelo ao da ilha, entre Blumenau, Joinville e Itajaí, devido à criação de três instituições que foram fundamentais para a difusão, fomento e comércio de arte. Em Blumenau é criada na década de 1970 a primeira galeria de arte de Santa Catarina, a “Galeria Açu Açu”, em Joinville posteriormente é aberta a galeria Lascaux e em Itajaí o “Festival de Inverno” abre as portas para um Salão de Arte.

Entender o processo de contemporaneidade além da ilha é perceber o quanto o seu isolamento criou uma barreira não só geográfica, mas também repeliu até certo momento a entrada de novos olhares. Até hoje Florianópolis tem esse olhar endógeno, apesar de cosmopolita, historicamente manter a universidade como referência e provocar encantamento turístico.

Para discutir a contemporaneidade e refletir acerca da importância do desarquivamento de determinados artistas, é necessário ir para a poética, é imprescindível compreender olhares sobre esse período lacunar na arte em Santa Catarina. O ato de estabelecer uma relação com o desarquivamento das poéticas é gerado como uma ação propulsora impulsionada por questões decorrentes do encontro de documentos pela pesquisadora, que impulsionam um movimento de desarquivar.

Durante o percurso de levantamento dos acervos em arquivos públicos e a construção de uma concepção imagética em torno dos trabalhos de artistas que

foram inventariados como precursores da então contemporaneidade em Santa Catarina, foi possível a apropriação do Atlas de Imagens Mnemosyne, que cria um dispositivo de escolhas diante das imagens, gerando possíveis combinações imagéticas, numa busca hermética sobre o pensamento visual.

Segundo Quintas (2018), Aby Warburg concentrava seu olhar na dicotomia entre o eu (a subjetividade) e o viés do fora, o mundo (em sua objetividade). Propõe, assim um fluxo acronológico e alinear para conceber a história, e as imagens utilizadas se inter-relacionam por meio de associações, aproximações, semelhanças e diferenças, formando assim ramificações, rizomas que transpunham de um painel a outro criando narrativas através da experiência estética.

Figura 24: Atlas de Imagens Mnemosyne, obra de Aby Warburg



Fonte: <<https://www.pinterest.pt/pin/378583912410467783/>>

O ato de desarquivar é um jogo formado por labirintos, por montagens, por associações, pela transposição do tempo, é como selecionar a memória do que o artista quis apresentar. Afinal se pensarmos nas duas possibilidades de arquivo, partimos aqui para pensar na figura 23, que apresenta o ciclo do artista já falecido, que encerra sua produção e o artista da figura 24, em movimento, selecionando imagens e documentos que já deslocam a função primeira da imagem.

Os arquivos são os lugares onde repousam as memórias afetivas. Segundo Ramos (2017),

dialogam com um tempo ausente que se presentifica pela paisagem que é desarquivada, pelas imagens que são sintomas de algo que não elas mesmas, numa tentativa de extrair do visível o que está latente no invisível, que se faz presente a partir do momento no qual no arquivo estabelece esse lugar de memória afetiva. (RAMOS, 2017, p. 7).

Esse movimento para o reconhecimento do objeto arquivístico há de se consentir que torna os arquivos não são só lócus de informação, mas também espaço distinto, no qual é possível estabelecer uma relação de pertencimento, de reconhecimento da história de vida do outro. Assim, a imersão em arquivos de artistas que são portadores de imagens e de heterotopias temporais, acaba criando um jogo dialético que remonta múltiplas fases do ser.

Ao buscar compreender o processo da contemporaneidade na arte em Santa Catarina, é imprescindível refletir sobre essa grande construção de significâncias que esse dado grupo artístico coloca em movimento, afinal, a busca pelo exercício experimental e libertário que a arte propõe acaba gerando uma nova organização e uma nova ordem, na qual a concepção estética do artista, ao se perceber perante um mundo que está sendo bombardeado por novos conceitos sociais, rompe e parte para um novo diálogo com a sua poética.

No decorrer do primeiro capítulo, discorri sobre o Movimento Modernista em Santa Catarina, mais especificamente em Florianópolis, a capital do estado, num período que se estende até década de 1980, período no qual o discurso modernista, circulava e era inevitável fazer comparações temporais entre modernismo e contemporaneidade.

A fim de compreender este conceito contemporaneidade, é acionado o pensamento de Giorgio Agamben, para refletir sobre a produção em Santa Catarina nos circuitos de arte fora da capital, entender quem são artistas que estão em trânsito pelo Brasil, Europa e EUA, investigar as linguagens, os processos artísticos, e situá-los em relação ao cenário artístico nacional e internacional criticamente.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Ao reconhecer que existe um movimento artístico que rompe com os padrões e a linguagem estabelecidas como oficial no estado, compreende-se que há um movimento de sair da zona de conforto, de chocar, de romper com uma linguagem, transformar a matéria.

É importante identificar e reconhecer a movimentação de artistas que criaram novos sentidos para a arte, num período em que a ilha de Florianópolis ainda estava enaltecendo os artistas modernistas, pois paralelamente havia outro circuito artístico que se formava no vale e norte de Santa Catarina.

Para localizar temporalmente e resgatar os registros dos cadernos de campo, a fim de abrir novos olhares sobre esse movimento da arte no estado, recorri ao desarquivamento, que iniciou profissionalmente no ano de 2013, quando o acervo do artista Luiz Telles foi doado para Fundação Cultural de Piçarras. Nesse período, tive a oportunidade de ser a conservadora/restauradora responsável pelo arrolamento do acervo e pela conservação preventiva dos objetos que iriam da casa da família Telles para a citada Fundação Cultural.

No decorrer do processamento técnico de salvaguarda do acervo de Luiz Telles, deparei-me com seus arquivos pessoais, catálogos e livretos referentes a “Galeria Açu Açu” de Blumenau, “Galeria Verde Vale” de Itajaí (praticamente desconhecida nesse município), bem como com materiais referentes à obra de Elke Hering, à “Panarte’79”, além de registros pessoais das exposições de Telles. Nesse momento, novas questões surgiram referentes aos artistas que se repetiam nesses catálogos do arquivo, como Elke Hering, Schwanke, Suely Beduschi, Lygia Roussenq Neves, Doraci Girulat, Luiz Telles, Edson e Juarez Machado.

Figura 25: Exposição Galeria de Arte Verde Vale

EXPOSIÇÃO DE ARTES PLÁSTICAS

pintura - gravura - desenho

tapeçaria - cerâmica - entalhe

NOITE DE AUTÓGRAFOS

com Lindolf Bell e seu livro Incorporação

GALERIA DE ARTE VERDE-VALE

Itajaí-SC - dia 10/12/76

Fonte: Acervo Luiz Telles

Outro fato importante e determinante para a percepção desse período da contemporaneidade foi a constatação de que além dos materiais empregados nas

obras, as linguagens desses artistas, marcados pela livre experimentação de técnicas, assim como nas poéticas, tornaram-se flutuantes e causavam estranhamento pelas inovações estéticas.

No início do processo de desarquivamento, algumas perguntas começaram a permear a pesquisa: se existe a contemporaneidade, por onde começar? Partir de qual artista? Onde é o limiar entre os circuitos artísticos? Quais foram os elos? Quais são essas produções?

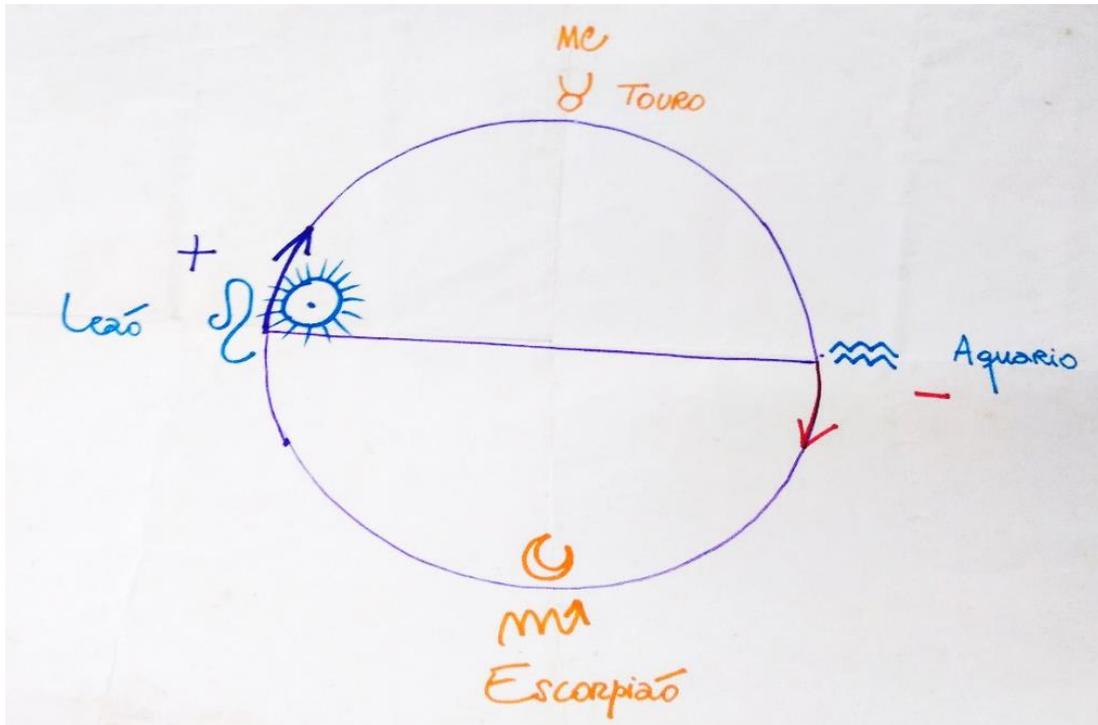
Para refletir sobre o processo de desarquivamento e dos circuitos da contemporaneidade em Santa Catarina, a artista Elke Hering foi identificada como o elo para a compreensão do processo devido à multiplicidade e extensão de seu arquivo, além de ser uma referência feminina dentro do campo das artes visuais no estado.

Elke Hering foi uma artista investigadora incansável do mundo. Natural de Blumenau, Santa Catarina, nasceu no dia 10 de agosto de 1940, filha de uma das famílias mais tradicionais da cidade. Foi uma artista com novos olhares e perspectivas para a sua produção.

Segundo seus estudos astrológicos¹⁴, Elke Hering era uma leonina, com ascendente em Aquário, Lua em Escorpião e meio de céu em Touro, dados que determinam suas escolhas e o modo de encarar a vida. No mapa astral, Aquário como ascendente indica uma pessoa curiosa, com senso de comunidade aguçado, desejo de aprender a viver, busca pelo conhecimento e entendimento, provocadores e irreverentes e com impulsividade em prol da busca pela liberdade. O Sol em Leão cria uma dicotomia: ao mesmo tempo em que as aparências não são importantes para Aquário, o Sol em Leão induz as pessoas com essa ascendência a pensar sobre ela, pois Leão é o oposto de Aquário. Enquanto o fogo elemental de Leão chama Elke Hering para a sua presença forte e marcante, o ascendente em Aquário a revela a leveza.

¹⁴ Cabe salientar que o Mapa Astral de Elke Hering consta em seu arquivo pessoal no Fundo Elke Hering. Esse foi um dos documentos doados pela artista para o Arquivo Histórico José Ferreira da Silva.

Figura 26: Estudos Astrológicos – Elke Hering



Fonte: Fundo Elke Hering- Arquivo Histórico José Ferreira da Silva

Elke Hering iniciou sua carreira como aluna e auxiliar do vitrinista Lorenz Heilmair, convidado pela Igreja São Paulo Apóstolo de Blumenau para pintar 700 metros quadrados de vitrais. Posteriormente, passou a ser o braço direito de Heilmair, acompanhando-o mais tarde a Porto Alegre para auxiliar na execução de novos vitrais. Por intermédio dessa parceria, teve contato com várias técnicas de pintura, o que a levou posteriormente a aprimorar a técnica indo estudar em Munique em 1958:

foi descendente direta de uma família de industriais de grande poder econômico e político na cidade, fato que possibilitou seguir seus estudos fora de sua cidade natal (SCHVARTZ, 2018, p. 15).

Figura 27: Fragmento de Entrevista Manuscrita citando Lorenz Heilmair

7 Aqui há 2 ou 3 elementos: europeus, hindus, brasileiros. Porque não me começa a contar com foi tua evolução? Brasil - Europa...
 a/ Em 1957 eu encontrei a Lorenz Heilmair que tinha estudado na Alemanha e fiz vitrais com ele. Certo nós fazíamos os vitrais ele me introduziu no mundo da arte, e este mundo começou a me fascinar. Porque até' então eu não tinha tido contato nenhum com a arte. O contato que eu tive foi com nestes antigos dos quais havia obras em casas tradicionais em Blumenau.

Fonte: Fundo Elke Hering- Arquivo Histórico José Ferreira da Silva

Figura 28: Fragmento de Entrevista Manuscrita citando Lorenz Heilmair

mas, que eu gostava ser que me discussão muita coisa na época. E qdo o Heilmair começou a me motivar...
 porque eu pus em dúvida, por exemplo, as mulheres dentro da arte, na época era uma das perguntas, porque a mulher era muito discutida se ela podia fazer arte, principalmente aqui no Brasil, na minha cidade não se reconhecia a mulher como uma pessoa que poderia trabalhar dentro da arte. Então este mundo de repente se abriu e eu me fascinei totalmente com ele e quis ser pintora. Mas, aí, ele o Heilmair achou que não, que eu teria mais talento pra forma. Justamente porque eu tinha feito uns desenhos e tinha conseguido um bom volume dentro dos desenhos. E aí eu fui pra Europa e foi uma época muito difícil, porque o pessoal lá estava, muito ruim - era a época do fim do existencialismo. Todos eles carecas e bebendo muito, as mulheres com cabelos longuíssimos, com olhar de tédio e uma voz meio embargada, sempre um pouco bêbada, umas discussões, todas se achando geniais, todo risco que eles faziam era genial e eu de repente comecei a entrar em uma época muito

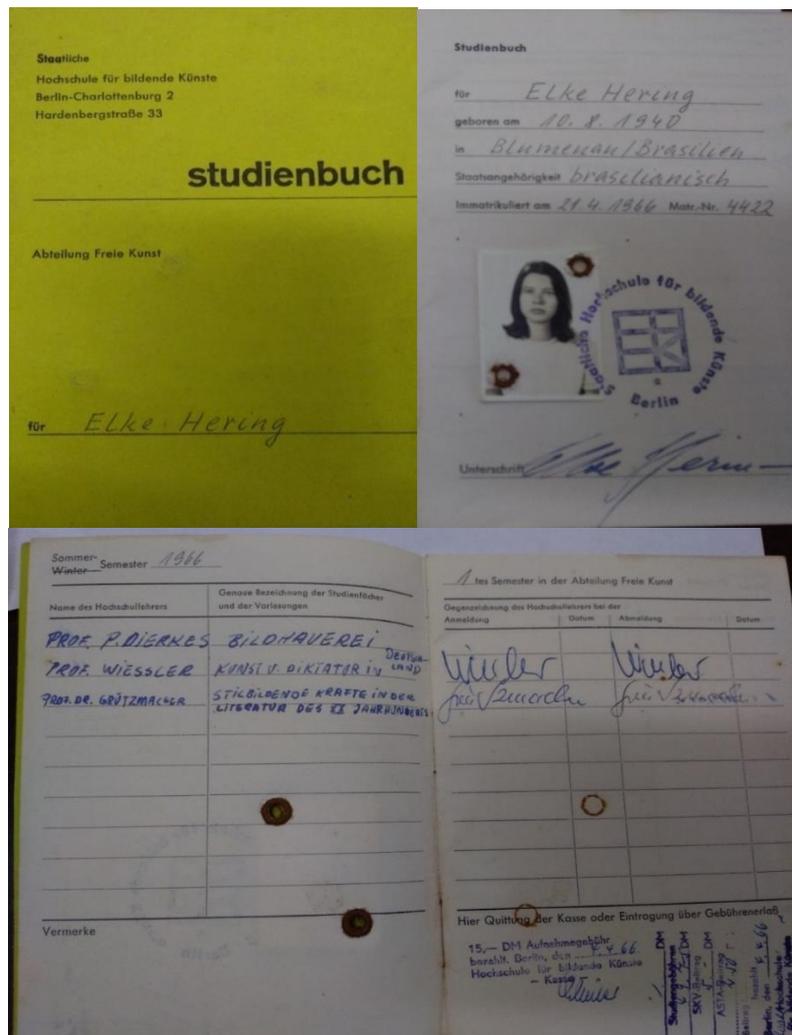
Fonte: Fundo Elke Hering- Arquivo Histórico José Ferreira da Silva

Os incentivos de Heilmair foram decisivos para que Elke obtivesse o consentimento familiar para estudar em Munique, Alemanha, no período de 1958 a 1960. A conselho de Heilmair, Elke Hering matriculou-se na classe de escultura do

professor Anton Hiller, da Akademie der Bildenden Künste. Segundo Daiana Schwartz,

seu ingresso nos estudos artísticos na Alemanha a estimulou a desenhar intensamente – linguagem que a acompanhou durante toda a sua vida. Mesmo tendo essa aproximação com o desenho, optou pelas aulas de escultura. Seu primeiro contato com a linguagem foi nas aulas do escultor alemão Anton Hiller, que lecionou na Akademie der Bildenden Künste entre os anos de 1946 e 1961 (SCHVARTZ, 2018, p. 91).

Figura 29: Identificação Estudantil – Elke Hering



Fonte: Fundo Elke Hering- Arquivo Histórico José Ferreira da Silva

O acesso ao Fundo Elke Hering no Arquivo Histórico de Blumenau abre novos olhares para a trajetória da artista, pois além de seu portfólio com recortes de jornais e revistas, registros pessoais salvaguardados sobre a escrita de si revelam inquietante trânsito poético que deveria ser preservado.

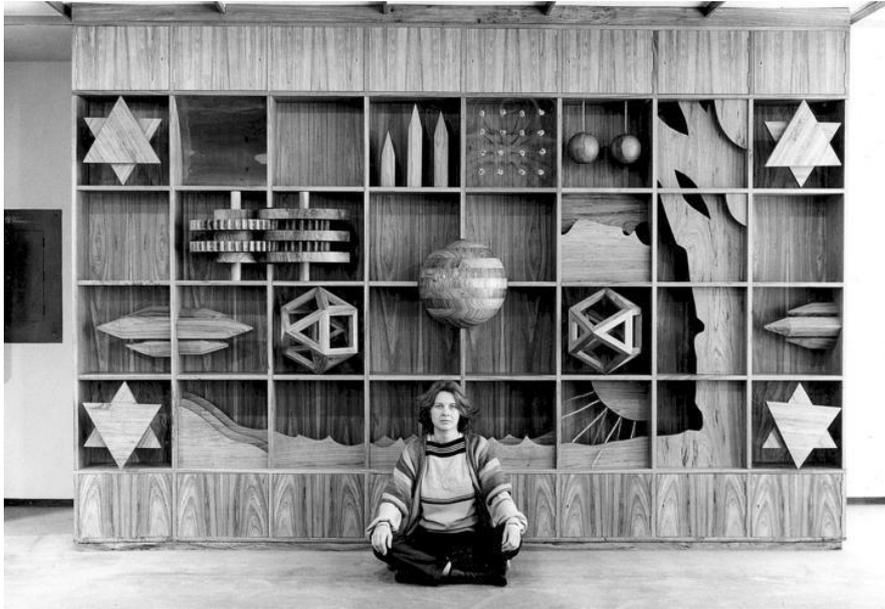
O seu arquivo desencadeia uma série de perguntas e afirmações, afinal, seus estudos logosóficos e astrológicos revelam como um dos documentos a serem investigados em seu acervo.

Em seu artigo *Elke Hering Bell e o Fenômeno Catarinense*, narra a primeira experiência da artista na cidade de Munique em 1958, utilizando a intimidade subjetiva do indivíduo para descrever essa experiência. Compara o comportamento de Elke Hering, de recolhimento e solidão, com os artistas do grupo *Der Blaue Reiter* (o cavaleiro azul), iniciado em 1911 em Munique. Os *Der Blaue Reiter*, foi um grupo de artistas expressionistas que buscava ver a natureza e o homem a partir das experiências individuais para a construção de uma arte pessoal fundada na meditação e na necessidade interior (SCHVARTZ, 2018, p. 33).

Elke Hering viveu na Alemanha e teve contato com a produção artística que permeava os museus e as galerias da Europa. Viveu lá os momentos finais do Existencialismo e, como descreve em entrevista, diz que a bebida gerava uma aura de genialidade, abrindo espaço para a poética e por uma busca interior, sendo nesse ínterim que se desenvolveu a sua busca pelo misticismo.

Outro ponto importante a destacar é o local em que Elke Hering residiu na Alemanha, o distrito de Schwabing, local que, segundo Schwartz (2018), “era conhecido como o bairro dos artistas, reunia teosofistas, místicos, gnósticos, taoístas, budistas, neobudistas e também niilistas” (p. 43). Elke Hering viveu essa efervescência cultural por dois anos, influências que carregou em sua vida e que são advindas da teosofia e refletida significativamente em sua poética.

Figura 30: Elke Hering – Painel em Madeira- Banco do Brasil - Blumenau



Fonte: Fundo Elke Hering- Arquivo Histórico José Ferreira da Silva

Elke Hering recebeu em sua residência em Blumenau, na década de 1970, para um jantar, Emma Mascheville. Nesse encontro, foi abordada sua teoria astrológica acerca do quadro “Santa Ceia” de Leonardo da Vinci. Essa relação com Emma perpetuou-se em correspondências e documentos constituídos por estudos astrológicos, mapas astrais e cursos de teosofia, datados de 1974 a 1980. Porém, a relação com a Astrologia vai além da sua poética. Elke Hering incorpora em sua assinatura artística o símbolo que representa os quatro elementos, passa a assinar os seus trabalhos com esse elemento e utiliza-o na entrada de seu atelier na sua casa.

Figura 31: Assinatura de Elke Hering.



Fonte: Fundo Elke Hering- Arquivo Histórico José Ferreira da Silva

O entendimento do processo de contemporaneidade a partir do arquivo de Elke Hering viabiliza permear não só a sua história, mas aproximá-la de outros artistas da arte brasileira que dialogaram poeticamente.

Ao retornar da Alemanha, Elke Hering não sente identificação com a sua cidade natal Blumenau, devido à perda de seu pai, um dos únicos da família a compreender e aceitar sua profissão de artista. Elke Hering segue para o norte do país e, em 1962, instala-se na Bahia para estudar escultura por doze meses com Mário Cravo Júnior, tornando-se assim assistente do escultor em seu atelier no Rio Vermelho.

Momento de idas e vindas de Elke Hering para Blumenau-Europa-Bahia apuram sua criticidade sobre a cidade e a despertam para novas poéticas. O provincianismo e a negação de sua figura como artista levaram-na mais uma vez a solicitar uma bolsa de estudos e retornar para a Alemanha em 1966:

de repente eu vi que eles disseram que eu deveria ir para a Colônia Santana, porque eu estava louca, eu tinha enlouquecido. Porque toda a revolução da arte contemporânea não tinha chegado ainda no Brasil, ou seja, digamos, não tinha chegado em Blumenau (OLSEN, 1994).

Nesse período, na Alemanha, aprimorou sua técnica na escultura em ferro, porém, ao retornar, em 1967, Elke Hering já captou mudanças culturais no Brasil: o Tropicalismo introduziu novos coloridos à arte e a artista renovou sua escultura.

Figura 33: Elke Hering e Lindolf Bell em Iowa



Fonte: Fundo Elke Hering- Arquivo Histórico José Ferreira da Silva

Elke Hering cria os objetos-poemas, que dialogam diretamente com o movimento construtivista/concretista, experiências estéticas projetadas no período de 1959 a 1960 pelos neoconcretistas brasileiros: Lygia Pape, Lygia Clark, Ferreira Gullar e Amílcar de Castro. A proposta dos objetos-poemas, em que as duas poéticas foram fundidas, de Elke Hering e Lindolf Bell, gerou alguns desdobramentos. Para Bell, a poesia não poderia se restringir apenas aos livros, enquanto Elke Hering experimentava novas formas esculturais dialogando com outras linguagens.

Segundo Ligia Canongia:

Assim, à noção moderna de ordem, substituía-se a noção de conexões e justaposições de discursos, que podiam se estender do artístico ao científico, do político ao religioso. O caminho da produção contemporânea, a partir do legado dadá e dá ênfase da Pop Art, foi buscar, em última instância, adesão da prática artística ao mundo real, contagiando sua antiga "pureza" com elementos do cotidiano. Ademais, fez-se das atividades interdisciplinares, como aqueles que uniram à arte outros domínios expressivos - fotografia, vídeo, cinema, música poesia-, uma prática de caráter regular (CANONGIA, 2005, p.18).

Em Iowa, Lindolf Bell e Elke Hering participam de uma performance que teve uma duração de 30 minutos e consistia na

leitura de poemas composta por luzes, sons, dança e a exibição de pôsters e objetos. Estes últimos, considerados pelos artistas como instrumentos de maior eficiência de comunicação do poema, buscam referências em movimentos artísticos que utilizaram experiências similares, como os dadaístas, surrealistas e concretistas (SCHVARTZ,2018, p.112-113).

Figura 34: Elke Hering e Lindolf Bell em Iowa. Experiência Poética.



Fonte: Fundo Elke Hering- Arquivo Histórico José Ferreira da Silva

O trabalho se constituiu a partir de um diálogo estabelecido entre os poemas de Bell, cartazes e as nuvens de plástico com os poemas de Elke Hering numa atmosfera musical de Edgar Grana. Experiências de hibridização das formas geométricas e de comunicação aproximaram a arte de Bell e Elke identificando-as com a Pop Art.

Os artistas Elke Hering e Lindolf Bell criaram caixas objetos-poemas e os levaram a *XI Bienal de São Paulo em 1970* com o projeto *Coração do Mundo*. Essa

proposta não consta no catálogo da Bienal como uma proposição de Elke Hering, mas somente de Lindolf Bell.

Figura 35: Catálogo Bienal de São Paulo

<h1 style="margin: 0;">XI Bienal de São Paulo</h1> <p style="margin: 10px 0 0 0;">fundação Bienal de São Paulo</p> <p style="margin: 20px 0 0 0;">CATÁLOGO</p> <p style="margin: 20px 0 0 0; font-size: small;">Patrocínio do Governo Federal e do Governo do Estado de São Paulo e auspícios da Prefeitura do Município de São Paulo</p>	<p>Região Sul</p> <p>(Páginas 67 a 75)</p> <p>(RIO GRANDE DO SUL, S. CATARINA E PARANÁ)</p> <p style="text-align: center; font-size: small;">N.º de artistas: 34 N.º de obras: 162</p> <p>ARNEY, ANTONIO (1926 — Curitiba)</p> <table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 80%;">Comparação de Valores 1, 1970, colagem, 78 x 100</td> <td style="text-align: right; vertical-align: bottom;">Cr\$ 900,00</td> </tr> <tr> <td>Comparação de Valores 2, 1970, colagem, 78 x 100</td> <td style="text-align: right; vertical-align: bottom;">900,00</td> </tr> <tr> <td>Comparação de Valores 3, 1970, colagem, 78 x 700</td> <td style="text-align: right; vertical-align: bottom;">900,00</td> </tr> <tr> <td>Comparação de Valores 4, 1970, colagem, 78 x 100</td> <td style="text-align: right; vertical-align: bottom;">900,00</td> </tr> <tr> <td>Comparação de Valores 5, 1970, colagem, 78 x 100</td> <td style="text-align: right; vertical-align: bottom;">900,00</td> </tr> </table> <p>BELL, LINDOLF (1938 — Timbó)</p> <table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 80%;">Man, 1970, madeira compensada, 160 x 65</td> <td style="text-align: right; vertical-align: bottom;">Cr\$ 2.000,00</td> </tr> <tr> <td>Coração do Mundo, 1970, madeira compensada, 75 x 75</td> <td style="text-align: right; vertical-align: bottom;">2.000,00</td> </tr> <tr> <td>Temoral, 1970, madeira compensada com sepicho de ferro, 66 x 100</td> <td style="text-align: right; vertical-align: bottom;">2.000,00</td> </tr> </table> <p>BERNHARDT, PLÍNIO CÉSAR (1927 — Cachoeira do Sul)</p> <table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 80%;">Retábulo I, 1970, têmpera, cêra e vinil sobre cartão, 69 x 51</td> <td style="text-align: right; vertical-align: bottom;">Cr\$ 400,00</td> </tr> <tr> <td>Retábulo II, 1970, têmpera, cêra e vinil sobre cartão, 69 x 51</td> <td style="text-align: right; vertical-align: bottom;">400,00</td> </tr> <tr> <td>Retábulo III, 1970, têmpera, cêra e vinil sobre cartão, 69 x 51</td> <td style="text-align: right; vertical-align: bottom;">400,00</td> </tr> </table> <p>BRUEGGEMANN (1917 — Pôrto Alegre)</p> <table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 80%;">Pintura I, 1970, óleo, 67 x 113</td> <td style="text-align: right; vertical-align: bottom;">Cr\$ 700,00</td> </tr> <tr> <td>Pintura II, 1970, óleo, 67 x 113</td> <td style="text-align: right; vertical-align: bottom;">700,00</td> </tr> <tr> <td>Pintura III, 1970, óleo, 67 x 113</td> <td style="text-align: right; vertical-align: bottom;">700,00</td> </tr> </table> <p style="text-align: right; font-size: x-small;">67</p>	Comparação de Valores 1, 1970, colagem, 78 x 100	Cr\$ 900,00	Comparação de Valores 2, 1970, colagem, 78 x 100	900,00	Comparação de Valores 3, 1970, colagem, 78 x 700	900,00	Comparação de Valores 4, 1970, colagem, 78 x 100	900,00	Comparação de Valores 5, 1970, colagem, 78 x 100	900,00	Man, 1970, madeira compensada, 160 x 65	Cr\$ 2.000,00	Coração do Mundo, 1970, madeira compensada, 75 x 75	2.000,00	Temoral, 1970, madeira compensada com sepicho de ferro, 66 x 100	2.000,00	Retábulo I, 1970, têmpera, cêra e vinil sobre cartão, 69 x 51	Cr\$ 400,00	Retábulo II, 1970, têmpera, cêra e vinil sobre cartão, 69 x 51	400,00	Retábulo III, 1970, têmpera, cêra e vinil sobre cartão, 69 x 51	400,00	Pintura I, 1970, óleo, 67 x 113	Cr\$ 700,00	Pintura II, 1970, óleo, 67 x 113	700,00	Pintura III, 1970, óleo, 67 x 113	700,00
Comparação de Valores 1, 1970, colagem, 78 x 100	Cr\$ 900,00																												
Comparação de Valores 2, 1970, colagem, 78 x 100	900,00																												
Comparação de Valores 3, 1970, colagem, 78 x 700	900,00																												
Comparação de Valores 4, 1970, colagem, 78 x 100	900,00																												
Comparação de Valores 5, 1970, colagem, 78 x 100	900,00																												
Man, 1970, madeira compensada, 160 x 65	Cr\$ 2.000,00																												
Coração do Mundo, 1970, madeira compensada, 75 x 75	2.000,00																												
Temoral, 1970, madeira compensada com sepicho de ferro, 66 x 100	2.000,00																												
Retábulo I, 1970, têmpera, cêra e vinil sobre cartão, 69 x 51	Cr\$ 400,00																												
Retábulo II, 1970, têmpera, cêra e vinil sobre cartão, 69 x 51	400,00																												
Retábulo III, 1970, têmpera, cêra e vinil sobre cartão, 69 x 51	400,00																												
Pintura I, 1970, óleo, 67 x 113	Cr\$ 700,00																												
Pintura II, 1970, óleo, 67 x 113	700,00																												
Pintura III, 1970, óleo, 67 x 113	700,00																												

Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – Bienal de São Paulo

Produção que despertou o olhar da crítica de arte catarinense, Beto Stodieck registra no jornal *O Estado* a presença de artistas de Santa Catarina em Bienais, a movimentação da arte como um processo de contemporaneidade.

A incansável busca pela investigação constituiu uma marca da prática de Elke Hering, pois pesquisou formas e desenhos para as suas esculturas e, no final da década de 1960, com a industrialização, suas esculturas ganharam cor, novas formas do metal, listras, experimentos com plavinil, que propiciava a leveza e possibilidades do molde e novas geometrizações.

As listras se tornaram uma constante nas esculturas de Elke Hering pós-1970, quando a artista as utilizou como um elemento compositivo. Já a utilização do plavinil caracterizou-se como uma inovação no campo escultural do estado, tornando a artista uma das precursoras do processo de contemporaneidade na arte em Santa Catarina.

Figura 36: Elke Hering e a obra lesma



Fonte: Fundo Elke Hering- Arquivo Histórico José Ferreira da Silva

O plavinil, material produzido pela indústria norte-americana, caracterizava-se pela maleabilidade e foi incorporado em sua poética pós-contato com Iowa e com Pop Art¹⁵ que estava em alta nos EUA. A artista processou uma antropofagia de si, a deglutição de seus processos, do mundo, e o resultado dessa imersão sempre em novas obras e novas técnicas.

Nesta busca pela experimentação material, Elke Hering ultrapassou a força bruta de moldar o metal para a leveza e o primor de moldar os cristais para sua escultura, refletindo as mudanças de sua vida. As esculturas em cimento representaram uma forma totêmica de interação com o público, com símbolos e com o material.

¹⁵ O termo “Pop Art” foi usado pela primeira vez pelo crítico inglês Lawrence Alloway, em 1954, para referir-se a trabalhos que usavam imagens populares como tema e matéria-prima. Os artistas desse movimento faziam oposição ao expressionismo abstrato, que só fazia sentido para “entendidos” – pessoas que conheciam a história da arte. A Pop Art fez muito sucesso com suas representações de produtos e ícones famosos, mas também agradou à crítica, por usar a iconografia da cultura popular como uma crítica à sociedade de consumo.

Figura 37: Elke Hering esculpindo fugira sentada - CIC



Fonte: Museu de Arte de Santa Catarina- Pasta Elke Hering

Elke Hering projetou em sua arte um caráter vanguardista, uma busca de interlocução poética entre o que produzia e o que estava sendo pensado e produzido fora de Santa Catarina e até mesmo do país. As referências e a busca pelo diálogo com a natureza e com os materiais tornou-a uma artista múltipla e ímpar na história da arte de Santa Catarina. Sua parceria com Bell gerou, na vida e na arte, uma série de ações no campo cultural em Santa Catarina (vide o capítulo 3), deixando um legado sem precedentes na arte catarinense.

A apropriação do cotidiano por Elke Hering resultou em experimentações contínuas. As idas e vindas de Blumenau ressignificaram suas propostas estéticas e lutas. Abriu a primeira galeria de arte do estado, a “Açu Açu” (1970), e impulsionou políticas públicas quando assumiu a presidência da Fundação Cultural de Blumenau. E, por fim partiu. O jornalista Denis Radünz, que atuou ao seu lado na Fundação Cultural de Blumenau, diz:

no bronze polido Elke manuseou a matéria de sua busca mais íntima e trágica, leitora perspicaz que era dos precipícios da alma humana. No polo oposto, lidou com a leveza do cristal e, depurando a si mesma como se moldasse o fogo, revelou a luz de sua trajetória interna e eterna, porque presente sempre. Como se anteviesse o além-vida, seus últimos esboços são carnações de anjos: "Eu só quero me libertar", dizia-nos Elke. Ou ainda: "Eu tive filhos (com Lindolf Bell), fiz a minha obra e fui feliz; mas agora quero libertar-me", e aludia ao fogo-fátuo da existência humana (RADÜNZ, 1999).

Figura 38:Elke Hering



Fonte: Fundo Elke Hering- Arquivo Histórico José Ferreira da Silva

3. A FORMAÇÃO DOS CIRCUITOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA EM SANTA CATARINA

Compreender que o processo de contemporaneidade da arte se dá além da ilha é também reconhecer e legitimar os circuitos existentes entre o Vale e o Norte de Santa Catarina. No entanto, esses circuitos só se estabeleceram em decorrência do trânsito dos artistas e de suas poéticas dialógicas. A análise das tramas dos movimentos de arte catarinense só foi possível pela leitura dos arquivos que integram o Museu de Arte de Santa Catarina, dos arquivos de pesquisa do Centro de Documentação e Memória Histórica de Itajaí e do Arquivo Histórico José Ferreira da Silva de Blumenau.

Um aspecto inicial a ser considerado nesta análise do movimento modernista propagado por artistas da ilha está associado às temporalidades diferentes desse processo que assumiu um ritmo mais acelerado de Blumenau e Joinville. Outro aspecto que vale ser salientado é a ligação dessas cidades com o processo de industrialização e os reflexos na poética dos artistas, nas experiências com materiais e tecnologias vinculados à industrialização.

A análise dos três circuitos de arte, Ilha, Vale e Norte, indica o trânsito existente entre os artistas que estabeleciam um diálogo e as galerias de arte, bem como os coletivos de artistas que foram criados e deram o *start* para a criação de espaços para a arte. O processo da contemporaneidade em Santa Catarina é resultante de poéticas artísticas múltiplas e legados importantes para a história da arte do estado e do país. Elke Hering, Luis Henrique Schwanke, Sueli Beduschi, Doraci Girulat, Ligya Roussenq Neves e Luiz Telles buscaram romper com o que estava estabelecido, hibridizaram e até mesmo se antropomorfizaram em seus trabalhos, criaram a escrita de si e assim, romperam barreiras, limites geográficos e o conservadorismo da cidade.

Esse grupo construiu uma vanguarda e experimentou o que o mundo tinha a lhes oferecer e suas cidades, fomentou o campo das artes visuais, criando assim um circuito de arte em Santa Catarina independente dos movimentos estéticos da capital. Boa parte deste circuito deu-se em decorrência da criação da galeria de arte. A primeira galeria, “Açu Açu”, foi fundada em Blumenau e posteriormente a Galeria “Lascaux” em Joinville. Elas impulsionaram circuitos de arte, conforme os

três quadros comparativos do movimento artístico de Itajaí, Joinville e Blumenau, que iniciou do final da década de 1960 até 2000.

A formação do circuito de Arte em Itajaí:

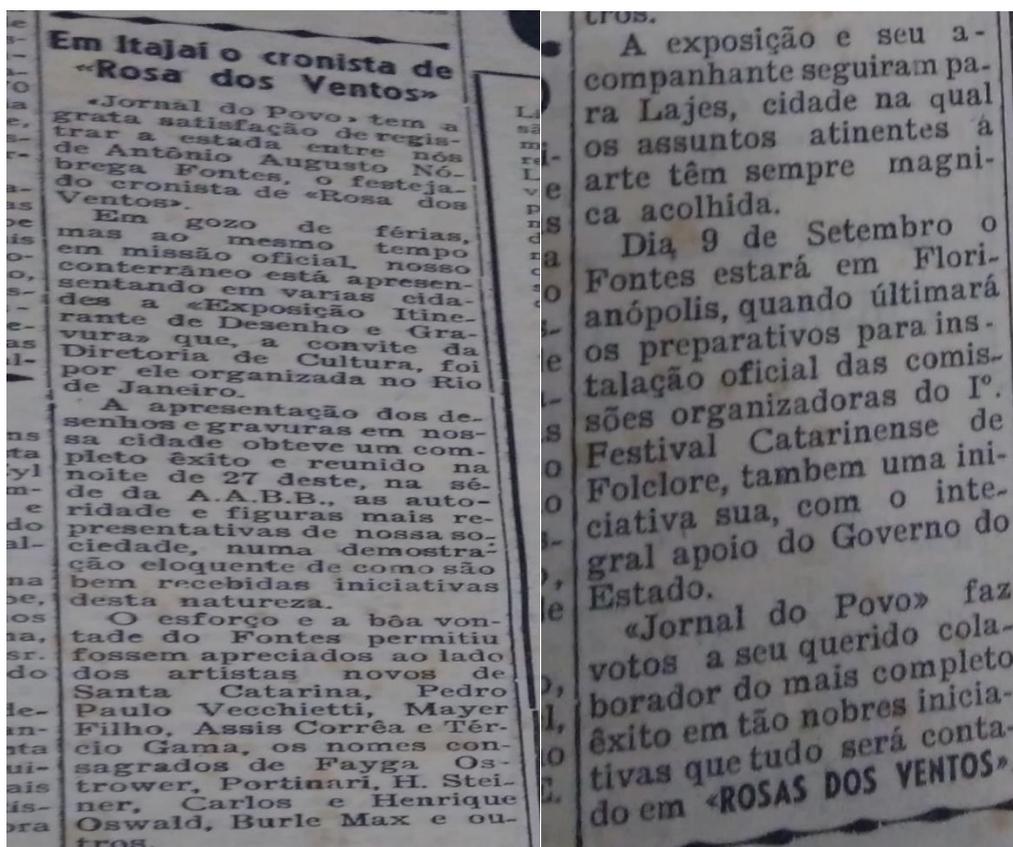
Figura 39: Cronologia



Fonte: Angela Peyerl

A presença de Itajaí nos circuitos de arte no período contemporâneo é impulsionada por Antônio Augusto Nóbrega Fontes, citado no capítulo 1 desta dissertação. Nóbrega Fontes, em 1958, articulou a vinda da primeira exposição itinerante de artistas plásticos modernistas brasileiros, veiculada à Semana de Santa Catarina. Dentre as obras que itineraram pelo estado, em especial Itajaí, estava Portinari, Meyer Filho e Dide Brandão, artista modernista da cidade que estudava no Rio de Janeiro.

Figura 40: Nota no Jornal do Povo de 31 de agosto de 1958



Fonte: Centro de Documentação e Memória Histórica de Itajaí

Durante a pesquisa, foi identificada a importância de Nóbrega Fontes para as políticas culturais da cidade de Itajaí, pois sua condição de membro do Conselho Municipal de Turismo em 1973 e conselheiro criou um festival cultural de caráter permanente, construído de forma gradual, com o intuito de desenvolver e propagar a arte e a cultura na cidade. Buscando inspiração nos Festivais de Inverno de Ouro Preto e de Campos do Jordão, conseguiu se dedicar à criação e à coordenação do Festival de Inverno de Itajaí.

A primeira edição, realizada em 1973, teve o patrocínio da Prefeitura de Itajaí, do Governo de Santa Catarina e da Funarte/Fundação Nacional de Artes. Nóbrega criou e dirigiu o Festival de Inverno de Itajaí ao longo de 10 edições, que duravam o mês de julho e traziam novas perspectivas culturais na cidade. Desse evento, surgiram grupos de teatro, de música, de artistas plásticos, museu, escolinha de arte e a própria Casa da Cultura.

Figura 41: Programa do 1º Festival de Inverno de Itajaí



Fonte: Centro de Documentação e Memória Histórica de Itajaí

No decorrer da pesquisa no fundo documental de Nóbrega Fontes e do Festival de Inverno de Itajaí no Centro de Documentação e Memória Histórica de Itajaí, um dado significativo foi levantado sobre a organização do Festival de Inverno de Itajaí de 1982. No evento, ocorreu um salão de artes legitimado por uma comissão de críticos formada por Harry Laus e Lindolf Bell, responsáveis pela premiação: prêmio aquisição e menção honrosa. Esse salão do festival foi o precursor do Salão Nacional de Artes de Itajaí, embora isso não seja reconhecido historicamente.

Nessa edição de 1982 do Festival de Inverno, também foi inserida na sua programação uma exposição em comemoração aos 60 anos da Semana de Arte Moderna, reafirmando a relação que Nóbrega Fontes tinha com o Modernismo brasileiro como um movimento propulsor de experimentações.

Segundo Márcia D'Ávila:

os Festivais de Inverno trouxeram para Itajaí e região a possibilidade de formação e de apreciação das artes plásticas, configurando-se entre tantos num movimento de promoção da arte contemporânea promovido pelos ideais do modernismo, movimento que a qualquer preço jurou contestas a "jurisdição férrea do gosto acadêmico". Itajaí de antenas sintonizadas com o novo, estava receptivo a mudanças e se ligou a desejo do "moderno" (D'ÁVILA, 1999, p. 67).

Figura 42: 1º Salão de Artes do Festival de Inverno de Itajaí - 1982



Fonte: Centro de Documentação e Memória Histórica de Itajaí

Do Salão do Festival de Inverno de Itajaí (1982) para o Salão de Artes Cidade de Itajaí (1992) foram dez anos de reconfiguração do campo das artes visuais na cidade. A Casa de Cultura Dide Brandão tornou-se o centro desse salão. Em 2000, foi criado o Salão dos Novos e, em 2010, o salão ganhou uma nova configuração e tornou-se o Salão Nacional de Arte de Itajaí (SNAI). Nessa nova configuração, artistas do Brasil entregam a mostra.

Depois de 2010, o Salão Nacional de Itajaí ganhou uma nova projeção no circuito de arte nacional. Artistas emergentes no cenário da arte projetam-se através desse salão, transforma-se em uma vitrine da produção artística, catalisando novas poéticas, abrindo espaço para artistas convidados, diálogos com curadores e comissão de júri constituída por artistas/críticos das mais diversas regiões do Brasil.

A cidade de Itajaí tornou-se um polo catalizador das artes visuais, sendo uma das únicas no estado a ter um Salão Nacional de Artes, o que ocorre bianualmente. A cidade mantém permanentemente espaços culturais para exposições de artistas

locais ou nacionais, resistente no que tange às políticas públicas para a área das artes visuais.

Já Joinville, ao constituir um circuito de arte no norte de Santa Catarina, integra as seguintes instituições e espaços de arte:

Figura 43: Cronologia



Fonte: Angela Peyerl

Na análise do circuito artístico do Norte de Santa Catarina, destaca-se a Coletiva de Artistas de Joinville e a contribuição desse coletivo para o circuito artístico do norte de Santa Catarina e para a criação do Museu de Arte de Joinville.

A Coletiva de Artistas de Joinville foi criada em 1971, partindo de um modelo audacioso, no qual os próprios artistas geriam as exposições e cobravam do poder público um espaço adequado para a realização da mostra anual. A Coletiva projetou artistas catarinenses no cenário artístico nacional.

A crítica de arte reconhecia a Coletiva de Artistas de Joinville como uma das mais significativas e respeitadas vanguardas na arte catarinense e em consequência desse movimento, o poder público, em 1976, entregou o Museu de Arte de Joinville, situado no imóvel desapropriado após a morte de Helene Trinks Lepper. Em 1973, residência de Ottokar Doerffel, primeiro prefeito do município, passa a ser o Museu de Arte de Joinville (MAJ).

O museu tornou-se uma das mais importantes instituições de arte do estado de Santa Catarina e legalmente foi instituído em maio de 1973 por meio de lei municipal com o intuito de acolher, abrigar e preservar o patrimônio artístico joinvilense, além de amparar, estimular e divulgar a criação artística. O primeiro

gestor do Museu de Arte de Joinville foi Edson Busch Machado, que acompanhou diretamente os trâmites para que a antiga residência se transformasse em museu.

Figura 44: Museu de Arte de Joinville MAJ

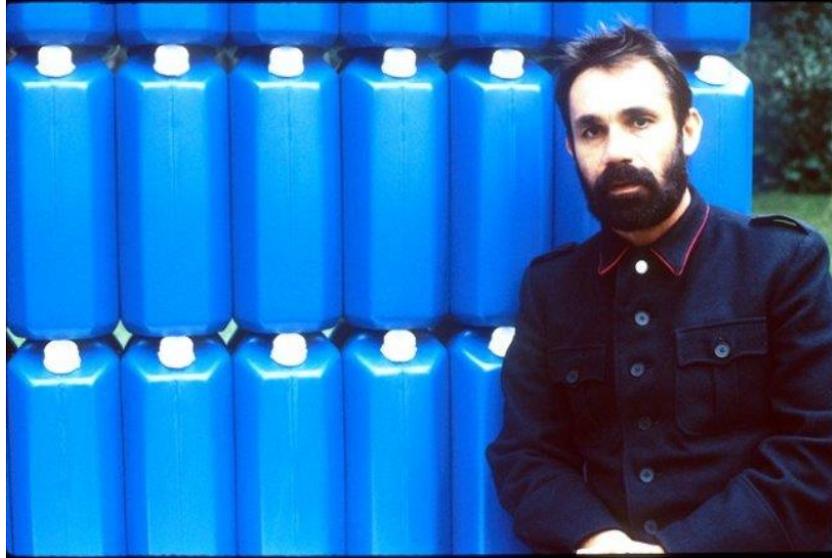


Fonte: Fabrício Porto/ND

A abertura da primeira exposição na sede do Museu de Arte de Joinville homenageia importantes artistas catarinenses como Marinho de Haro, Elke Hering e Mário Avancini, estabelecendo um diálogo entre o moderno e o contemporâneo que inaugurou a sala de exposições temporárias.

A importância da Coletiva de Artistas de Joinville vai além da sua permanência e da atividade contínua, pois ela projetou artistas como Luiz Henrique Schwanke, alavancadores do processo de contemporaneidade na arte em Santa Catarina.

Schwanke projetou uma poética intensa, numa busca da recriação da história da arte com experimento contemporâneo. Luiz Henrique Schwanke, segundo Alcântara (2017), “teve uma vida curta e uma obra extensa. Formou-se em jornalismo, tinha sempre o cuidado de manter suas pastas de artista nos museus, galerias e arquivos completas e atualizadas” (p. 60). Redigia os releases, cartas e textos para serem enviados a imprensa, desenvolveu trabalhos que se diferiam um dos outros plasticamente e o distanciamento de sua produção e a análise do seu arquivo propicia subdividir seus trabalhos em série.

Figura 45: Schwanke

Fonte: <<https://www.guiadasartes.com.br/luiz-henrique-schwanke/principais-obras>>

Na sua busca poética, Schwanke desloca objetos do cotidiano e se apropria dos mesmos, criando uma nova significação. Suas séries são constituídas por objetos do cotidiano ressignificados. Objetos banais como baldes, bacias, mangueiras, galões e pregadores são reconstruídos com arte. Schwanke, assim como Elke Hering, recuperam referências do construtivismo e da Pop Art para as suas poéticas:

assim como me aproprio dos objetos, costumo também me apropriar de todos os estilos de arte num contexto geral. As colunas em exposição na Praia de Botafogo, por exemplo, podem ser consideradas como pós-modernas por serem feitas de bacias, mas as listras já evocam o concretismo. Ao mesmo tempo, a escultura tem alguma coisa das colunas da Catedral de Sienna, cujo estilo é gótico e a combinação de vermelhos e brancos está presente na arquitetura árabe da Mesquita de Córdoba (O GLOBO, 6 fev., 1990).

O ressignificar dos objetos, dando-lhe uma aura contemplativa, deslocando a função social, segundo Natalie Heinich torna-se arte pois,

suponho, como o faz o ponto de vista construtivista, que esse valor resida inteiramente em nossas representações, sem qualquer relação com o objeto avaliado, pois, assim, não compreenderíamos por que certas categorizações ou avaliações “pegam” melhor do que outras, impõem-se e terminam por se institucionalizar nas representações comuns (HEINICH, 2013, p. 7).

A arte ambiental que Schwanke experimentou se insere na arte contemporânea como um modo de fazer, uma tendência que perpassou diversas criações. O diálogo perpassa o hedonismo e a sustentabilidade e cada vez mais vem sendo abordado no meio artístico, surgindo como uma contraproposta experimental e crítica ao consumo e o curto ciclo de vida dos produtos, além de reverenciar a beleza existente no espaço natural.

Figura 46: Cobra Coral



Fonte: Paulo de Araújo/Divulgação

Schwanke era um estudioso de sua poética, nenhuma de suas obras aconteciam ao acaso, estudava cada processo, registrava seus estudos e suas pesquisas. Seu trabalho partiu da pintura quando ainda morava em Joinville. Ao sair da cidade, entrou em contato com novas técnicas e estabeleceu diálogos com outras áreas como o teatro e a poesia. Segundo Alcântara (2017, p. 60), híbrido e nômade, Schwanke “foram” muitos. Na década de 80, surgem os perfis, uma das séries mais representativas do artista, a que mais foi apresentada a salões de arte e exposições pelo Brasil. No ano de 1985, a revista *Veja* o escolheu como destaque nas artes plásticas. A obra *Perfis* era

repetidos, múltiplos e, ao mesmo tempo, únicos, individuais e personalizados. Plástica e formalmente diferentes dos desenhos conceituais, contidos, refinados e metódicos que os precederam, mantinham-se, no entanto, intelectualmente ligados “ao nível subjetivo” (ALCÂNTARA, 2017, p. 60).

Figura 47: Perfil



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

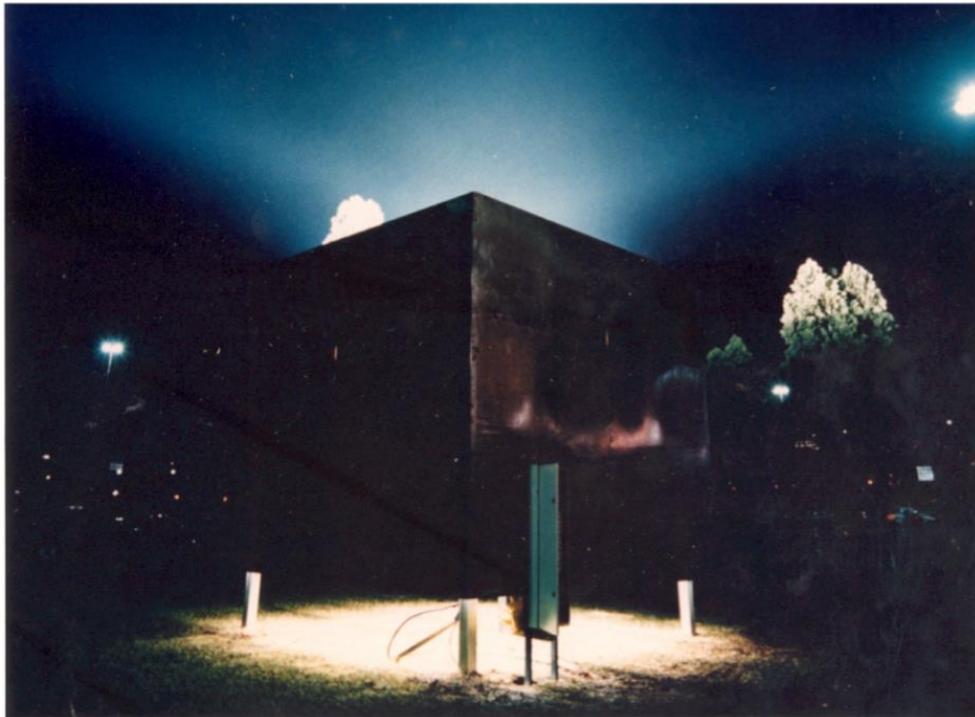
O trabalho de Schwanke era fluído, do tridimensional ao bidimensional, da experimentação à concepção, as imersões em sua poética sempre gravaram algo impactante. No período em que trabalhou com a luz, o artista rompeu com os padrões instalando nos Jardins do Parque Ibirapuera, na 21ª Bienal Internacional de São Paulo, seu “O Cubo de Luz – Antinomia”, com três metros em suas medidas totais, de 27 m de volume, e 45 lâmpadas de 2.000 watts, instaladas na para a parte interior do cubo, refletindo assim 90 mil watts de luz.

Os registros que se tem desta obra são referentes à potência da luz, pois na hora em que e o trabalho era ligado, a luz no pavilhão da Bienal de São Paulo caía e a ANAC (Agência Nacional de Aviação Civil) teve que ser consultada, devido à proximidade do pavilhão da Bienal ao aeroporto de Congonhas e à possibilidade de interferência do fecho de luz nas rotas dos aviões.

Segundo Alcântara (2017, p. 73), “O Cubo de Luz – Antinomia” de Schwanke, foi o ponto culminante de sua “perseguição do ideal utópico de fazer a maior concentração de luz do mundo”,

as lâmpadas viradas para dentro, materializavam a renúncia “ao deslumbramento do lustre, à pirotecnia, ao artifício” e só era possível serem vistas a uma distância de 25 metros, do 3º andar do prédio da Bienal. “Dentro da jaula, a 25 metros, o leão parecia manso”, mas só parecia! Caso se ultrapassasse a barreira matérica das paredes de 3 72 metros de altura, a contemplação de 90 mil watts seria impossível ao “decepcionante” olho humano. Pois “quando o corpo pode ser ferido em exercício da sensibilidade, temos um limite”, mas o prazer estético/sensível não pode ter limite. “O corpo é o limite” (ALCÂNTARA, 2017, p. 74).

Figura 48: Antinomia ou Cubo de Luz, 1991. 21º Bienal Internacional de São Paulo



Fonte: <<http://abca.art.br/httpdocs/schwanke-circuito-expositivo-alena-rizi-marmo-jahn/>>.

Assim como Elke Hering, Schwanke mudou-se para Curitiba para estudar e lá estabeleceu contato com outros artistas, por isso, hoje, suas obras são discutidas como pertencentes aos dois estados: Santa Catarina, a terra natal do artista, e Curitiba, o local onde ele se formou como artista e desenvolveu sua poética. Schwanke foi múltiplo e incansável. Suas obras flertavam a todo momento com a contemporaneidade, suas instalações tomavam o espaço da casa, os papéis amassados diziam muito mais ao público, que se percebia intrigado ao ver aquele

*site specific*¹⁶, as caixas, que capturavam o tempo, a descontinuidade ou até mesmo a sua existência no mundo. Schwanke produz narrativas de si, seja nas pinturas, gravuras, instalações, ou no cubo de luz.

Se o enterro da luz é o nascimento da noite, eis o gesto que tangencia a própria morte: É quando fazemos a experiência da noite, na qual todos os objetos se retiram e perdem sua estabilidade visível, que a noite revela para nós a importância dos objetos e a essencial fragilidade deles (CHEREM, 2013, p. 81).

Figura 49:Schwanke – A Casa Tomada



Fonte: <<https://ndmais.com.br/entretenimento/artista-plastico-joinvilense-luiz-henrique-schwanke-completaria-hoje-60-anos/>>.

Um ponto de conexão entre o circuito de arte de Joinville de Blumenau é a Galeria “Lascaux”, inaugurada em Joinville em 1976, por iniciativa de Marina Mossimann, mantida aberta até os anos 2000. Segundo Pedroso (2017), “o projeto equivale naquele momento a plantar sonhos no deserto, pois pouco ou quase nada há na cidade no que se refere ao mercado e valores estéticos” (p.29).

¹⁶ O termo sítio específico faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se de trabalhos planejados em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada.

Figura 50: Convite de abertura da Galeria Lascaux



Fonte: Livro Marina Superlativa

O papel de Marina Mossimann foi de aglutinadora cultural e a Galeria “Lascaux” tornou-se um ponto de difusão de muitos artistas catarinenses e estabeleceu um movimento na arte criando conexões com Elke Hering e Lindolf Bell, o trânsito da arte nesse circuito.

A relação entre Joinville e Blumenau dá-se entre as galerias “Lascaux” e “Açu Açú”. Ambas foram centros de encontros de artistas, poetas, escritores. Revelaram e disseminaram a arte no estado e fora dele. O arquivo de Elke Hering contém *flyers* de leilões de arte feitos pelas duas galerias comprovando a parceria.

O olhar comercial de Marina Mosimann e de Lindolf Bell destaca-se pelos *slogans* que as galerias utilizavam para a divulgação dos leilões que organizavam em conjunto. A arte é projetada como um investimento seguro e as informações contidas nos arquivos indicam uma relação com os bancos Besc e Unibanco para o financiamento de obras de arte, dados que demonstram as relações entre agências financeiras viabilizando a disseminação da arte, a promoção da carreira artística e como mecanismos de financiamento facilitaram o fomento da arte.

Figura 51: Leilão de Arte Tabajara

A Diretoria de Tabajara Tênis Club de Blumenau e as Diretorias das Galerias ACU-ACU e LASCAUX pedem sua presença no PRIMEIRO LEILÃO DE ARTE TABAJARA, com obras exclusivas, (pinturas, desenhos, esculturas, gravuras e outras técnicas) dia 12 de novembro, quinta-feira, às 20:30horas.

**Leiloeiros Oficiais - Artur Henrique Carstens
Sérgio Cherm Schneider**

Exposição das Obras - Dia 11/11 das 10:00 às 22:00 horas
Dia 12/11 das 10:00 às 18:00 horas

Local - Tabajara Tênis Club
R. Alvin Schrader, s/nº - Blumenau - SC

Importante - Visite a exposição das Obras para conhecê-las de perto e obter todas as informações dos trabalhos e seus autores.

Artistas Convidados

Albano Vizotto	Jorge Grimm
Aldemir Martins	Juliete Brüning
Angelo Carone	Léo Sisti
Antônio Maia	Leonor Fini
Arian Graenich	Lourenço
Augusto Rodrigues	Luiz Si
Baumgarten	Lygia Rousseno Neves
Bibeto	Marcelo Santiago
Burke Marx	Marcelo Grassmann
Bustamante Sâ	Maria Bonomi
Calabrone	Mário Avancini
Colina	Martinelli
César Otacílio	Max Fort
Celso Coppio	Myriam Medeiros
Darcy Penteadó	Nakakubo
Daro	Neusa Lortia Leite
Diniz	Onor Filomeno
Domenico Lazzarini	Paulo Silveira de Sousa
Dovyl	Patrina Cecaschi
Edson Machado	Raul Mendes
Eduardo Andrade	Regina Localati
Eduardo Lima	Rodrigo de Haro
Egonoff Theilacker	Rosi Darius
Eli Hell	Roy Kellermann
Eliasa von Hohendorf	Rubens Oestrom
Elizabeth Pisani	Ruth Buschle
Elio Hahnemann	Sandra Pereira
Elke Hering	Seljar
Érica Araujo	Silvana Toassi
Érico da Silva	Silvio Openthalmer
Erick	Silvio Pláticos
Fernando Ikoma	Sônia Furtado
Francisco Brunoscilla	Sueily Bebuschi
Fukushima	Tácio
Grete	Tadeu Bittencourt
Guilherme de Faria	Vera Rabelo
Guido Heuer	Volpi
Hannelore Klomfess	Warner Levin
Henri Cartières	Walter Levy
Hiro Kabe	Wander Lars
Inagaki	Zane Oliveira
Inoa Corradin	Zita Romaglio
IraB Reichow	Yara Gusque e outros

ARTE. EMOÇÃO E INVESTIMENTO SEGURO.

Fonte: Fundo Elke Hering- Arquivo Histórico José Ferreira da Silva

Além de criar essa ponte entre as cidades de Blumenau e Joinville, Marina Mossimann foi também responsável pela 1ª Pan'arte – Panorama Catarinense de Arte, em 1977, decorrente da união entre Galeria “Lascaux” e Companhia de Turismo e Empreendimentos de Santa Catarina (CITUR), que perdurou nas outras duas edições em 1979 e 1981.

Marina Mossimann traz para a curadoria desta exposição Harry Laus, um dos mais importantes críticos de arte do Brasil naquele momento. A Pan'arte foi um marco para a arte de Santa Catarina, reunindo 500 artistas e trazendo críticos de arte do eixo Rio-São Paulo.

De 1989 a 1992, assumiu a diretoria do Museu de Arte de Joinville, trazendo para a cidade um circuito de arte existente no eixo Rio-São Paulo. Posteriormente, em 2000, foi convidada a assumir novamente a gestão pública em que permaneceu até 2003 e trouxe a Joinville exposições de caráter internacional. Além disso, Marina Mossimann teve um papel imprescindível no que tange à criação do Instituto Schwanke e à sua promoção, fazendo parte do corpo administrativo até 2018.

Nesse diálogo existente entre Joinville e Blumenau, ao analisar a formação deste circuito, e dando ênfase à formação das políticas culturais na cidade, é possível observar que os movimentos nas duas cidades acontecem de forma muito próxima:

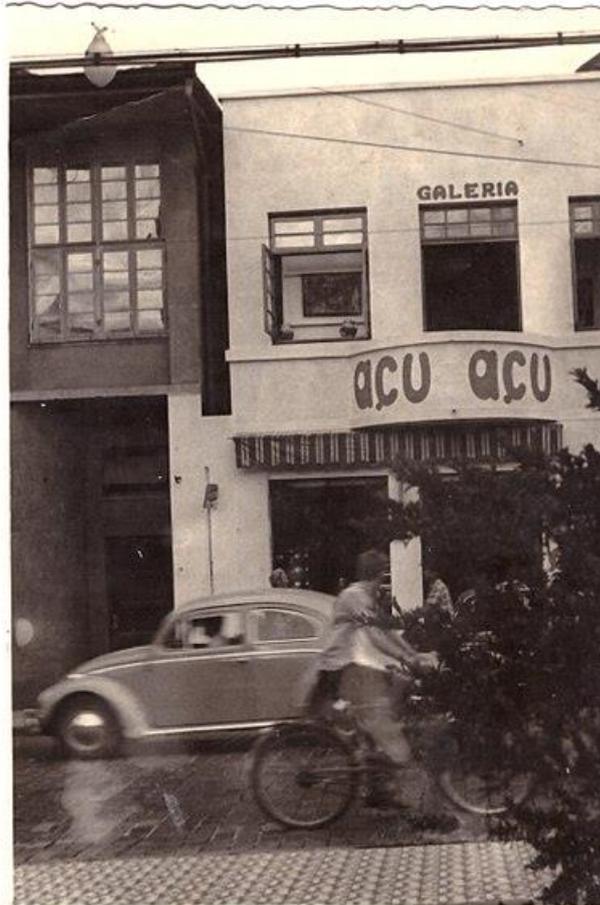
Figura 52: Cronologia

Fonte: Angela Peyerl

Se Itajaí foi um polo catalizador da arte, Joinville se constituiu como um polo de produção e fomento da arte e Blumenau, no vale catarinense, tornou-se um polo para a propagação do contemporâneo. Além de receber os artistas e ter uma produção consistente, tornou-se o local de fomento da arte a partir de 1970.

Lindolf Bell e Elke Hering, ao abrirem as portas da “Galeria Açú Açú”, a primeira galeria de arte do estado de Santa Catarina, buscavam valorizar a produção artística. Além de artistas visuais, também promoviam escritores e produtores culturais. A galeria era um espaço de sociabilidade e agregador das produções artísticas do estado. A instituição se manteve em atividade por 28 anos e somente encerrou suas atividades quando Lindolf Bell faleceu.

Figura 53:Fachada da “Galeria Açü Açü” - 1970



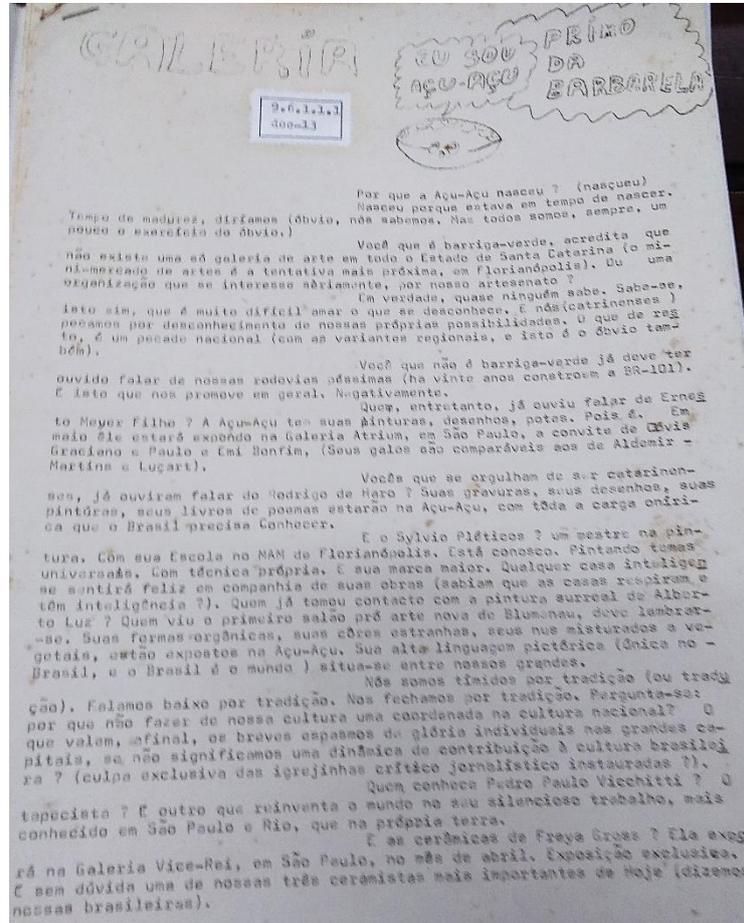
Fonte: Arquivo Histórico José Ferreira da Silva

A “Galeria Açü Açü” foi a responsável por todo um movimento cultural no que tange à criação de grupos teatrais, escolas de música e impulsionou abertura do curso de Artes Visuais da FURB – Universidade da Região de Blumenau.

Ao abrir a “Galeria Açü Açü”, Bell escreve um manifesto e descreve a sua intenção em criá-la como um ponto aglutinador, pois acreditava que Santa Catarina não merecia estar apenas nos roteiros turísticos, buscando evidenciar o que aqui se produzia no âmbito cultural. Para isso, Bell escreve:

sabe-se, isto sim, que é muito difícil amarmos o que se desconhece. E nós (catarinenses) pecamos por desconhecimento de nossas próprias possibilidades. O que de resto é um pecado nacional (com variantes regionais, e isto é óbvio também) (BELL, 1970. p.1).

Figura 54: Manifesto “Galeria Açú Açú”



Fonte: Arquivo Histórico José Ferreira da Silva

Devido à criação da “Galeria Açú Açú” e toda a movimentação em torno das artes visuais na década de 70, Blumenau também cria a sua Coletiva de Artistas, a Coletiva Barriga Verde, agregada à “Galeria Açú Açú”. A coletiva de artistas de Blumenau estabeleceu diálogo com a Coletiva de Artistas de Joinville e ambas criaram um movimento de diálogo e de trocas. As duas coletivas foram precursoras da contemporaneidade na arte em Santa Catarina devido ao intercâmbio poético e à aproximação de discursos artísticos.

A Coletiva Barriga Verde realizava salões de arte e a comissão crítica não era unicamente formada por Bell. Havia uma preocupação em fomentar a arte e a formação de discursos artísticos novos, havia curadoria nesses salões e, segundo Schwartz,

os trabalhos expostos na coletiva pretendiam ir além do mercado de arte, pois concentravam em um espaço produções contemporâneas de artistas que residiam no estado. No convite da primeira coletiva Péricles Prade enfatiza que a Galeria Açu Açu possibilita uma abertura total, expondo um acervo representativo as mais variadas tendências (SCHVARTZ, 2013, p. 53).

A “Galeria Açu Açu” foi quem projetou o trabalho de Elke Hering e de nomes atuantes no campo do fomento das artes visuais como Ligya Roussenq Neves e Suely Beduschi.

Suely Beduschi tornou-se um ponto de convergência de todos os circuitos artísticos. Natural de Ibirama, Santa Catarina, vive em Porto Belo e transitou entre Blumenau e Joinville durante o período que compreende a década de 1970. Suely também é citada por Vera Sabino no documentário “A Ilha em Mim” devido à aproximação das duas artistas, o que aproximou os circuitos com a ilha.

Outra artista projetada pelos circuitos é Doraci Girulat, natural de Rio do Sul, e estudante da FAAP- Fundação Alvares Penteado de São Paulo, onde entrou em contato com artistas que estão no circuito nacional de arte. Doraci Girulat foi o divisor de águas quando falamos em contemporaneidade em Florianópolis, especialmente nos anos 1980, quando retorna de São Paulo e do Chile, onde tinha morado e atualmente reside.

Sua produção foi influenciada por artistas como Hélio Oiticica, Lygia Pape, que encontrou em suas andanças artísticas nos anos de estudo e de produção em São Paulo, e resulta da articulação de conceitos complexos como arte, ciência, matemática, teorias cósmicas, teorias da informação. Atuou como professora na UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina a partir do final dos anos de 1980, munida de suas ideias e conceitos.

É deste ponto em diante que podemos perceber uma virada nas poéticas dos artistas que começavam a ser formados pela UDESC, a geração de artistas que nos anos 1990 projetava na arte marcada sob a ótica da experimentação. No seu percurso de vida, passou por uma grande depressão, que ela atribuiu a muitos fatores, inclusive a uma intoxicação por tintas e materiais que usava em sala de aula e em sua produção. No entanto, sua atuação na universidade influenciou toda uma geração de novos artistas no estado, devido à promoção de um debate em torno da arte contemporânea, estimulando a formação de novos artistas, bem como a inserção da contemporaneidade na ilha.

Figura 55: Performance Penélope Noturna - 1990



Fonte: Acervo da Artista

O movimento da arte contemporânea em Blumenau criou um novo rumo após a morte de Elke Hering em 1994, pois em sua homenagem é criando o “Salão Elke Hering” realizado bienalmente e com abrangência nacional. Este salão foi um marco na história de Blumenau e região por estimular, documentar, integrar, premiar, disseminar, dialogar e questionar as mais diversas manifestações artísticas contemporâneas.

A edição inaugural do “Salão Elke Hering” foi criada em 1994 com Mostra Nacional Contemporânea de Artes Visuais. Porém, a origem desse salão, segundo Madalozzo e Silva (2008), “remonta a 1993, quando a Fundação Cultural de Blumenau contava com Elke Hering na presidência e Lygia Roussenq Neves como diretora de cultura. Juntamente com demais colaboradores, esse grupo propôs-se a fomentar a arte na cidade” (p. 1-2). Analisando os arquivos de Elke Hering, vemos que Blumenau também organizou um Festival de Inverno, com o intuito de anualmente fazer exposições de artistas de Blumenau e região.

Dada a morte prematura de Elke Hering, que ocorreu em fevereiro de 1994, a Fundação Cultural, segundo Madalozzo e Silva (2008), “sob a então presidência de Altair Carlos Pimpão decide homenagear a artista plástica” (p. 2). O então

Festival de Inverno foi renomeado e passou a chamar-se de Salão Elke Hering. Na primeira edição, Paulo Cecconi atuou como curador e a comissão julgadora foi composta por Edson Machado, Lindolf Bell e Lygia Roussenq Neves, todos de Santa Catarina e relacionados com o circuito de arte.

Figura 56: Flyer de divulgação e inscrição do 1º Salão Elke Hering - 1994



Fonte: Fundo Elke Hering- Arquivo Histórico José Ferreira da Silva

Além do Salão Elke Hering, em 2004, foi criado o Museu de Arte de Blumenau (MAB). A instituição demarca como missão a socialização da arte em todos os seus níveis, catequizando o indivíduo e ajudando a formar cidadãos mais críticos e conscientes do papel fundamental da cultura para nossa vida. Além disso, visa a promover o intercâmbio cultural entre o estado e o país e a estimular a produção artística da cidade. A criação do MAB é fruto das políticas públicas planejadas por Elke Hering na década de 1990, quando era gestora da Fundação Cultural de Blumenau.

Os circuitos de arte não se fecham somente em expor nas instâncias que já estão legitimados e consolidados. Nas leituras dos portfólios dos artistas até então representantes dessa contemporaneidade, estão passíveis de serem identificados os desejos dos artistas envolvidos em projetar seus trabalhos para além dos espaços locais, como o Salão Paranaense.

Para muitos artistas, o Salão Paranaense era considerado balizador da produção artística do momento. Na década de 1970, passou por uma mudança e começou a receber obras de distintas linguagens artísticas, assegurando a proposta

contemporânea de objetos múltiplos, inspirando a criação do Salão de Artes Cidade de Itajaí, na década de 1990.

Além do salão, havia outra instância de legitimação dos circuitos de arte, crítica representada pela figura de Harry Laus que, segundo Pedroso (2010), “transforma-se num dos pilares da cultura do estado num trabalho contínuo de organização do circuito de arte em de Santa Catarina e no Brasil” (p. 49). As suas contribuições vieram para a cultura do estado não só num âmbito da crítica da arte, pois era escritor e jornalista. Sua carreira como colunista de arte inicia na década de 60, quando assume a coluna de artes do jornal “Correio da Manhã”.

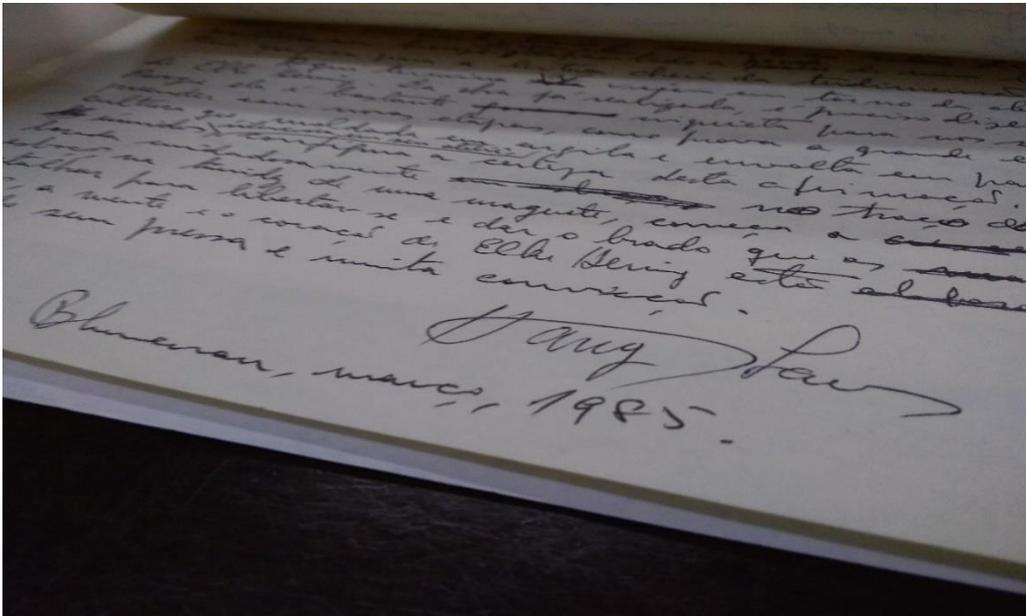
Para Pedroso (2010), “mais do que escrever, mergulha na tarefa de construir um sistema de arte no estado, um processo que se estende por 15 anos e que mais tarde, ele define como ‘soltura das amarras da arte catarinense’” (p. 50). A relação que Harry Laus estabelece com as artes do estado permeia os circuitos existentes. Dada sua aproximação com Lindolf Bell e Marina Mosimann, no final da década de 70, ele é convidado para curadoria da 1ª Pan’arte.

Entre 1980 e 1982, assume a direção do Museu de Arte de Joinville e desenvolve uma política de aproximação com os artistas, que levou a assumir entre 1985 a 1987 a direção do Museu de Arte de Santa Catarina, momento no qual os artistas integrantes dos circuitos de arte Vale - Norte Catarinense passam a ter uma inserção maior na capital.

Harry Laus foi para as instituições de arte catarinense um redimensionador de conceitos e estruturas, organizou os acervos, readequou reservas técnicas, criou expografias na qual o público estabeleceu contato direto com a produção artística do estado e do país.

Segundo Jayro Schimidt (apud PEDROSO, 2010) Laus era “um crítico mordaz e zombeteiro, sempre inteligente ao investigar o processo expressivo de artistas que se aproximavam dele para encontrar uma resposta verbalizada em função da dificuldade que tinham para conceituar o que faziam” (p. 53).

Figura 57:Crítica de Harry Laus sobre Elke Hering - 1985



Fonte: Fundo Elke Hering- Arquivo Histórico José Ferreira da Silva

Entendendo que o processo da contemporaneidade na arte em Santa Catarina parte de uma fluidez do circuito de arte instaurado entre o Vale - Norte e analisando a poética dos artistas que participam desses circuitos, é possível compreender a significação desse movimento artístico para as artes visuais de Santa Catarina.

Entretanto, ressaltamos que as reflexões realizadas a partir dos acervos documentais e artísticos das instituições que hoje salvaguardam esse acervos (seja ele documental, bidimensional ou tridimensional), remetem à articulação da arte com o patrimônio cultural, pois o movimento desses circuitos artísticos evidenciam o quanto esses artistas contribuíram para a institucionalização da arte e para a construção de um patrimônio artístico.

Devido a essa relação entre o artista e o meio no qual transita, foi possível acionar para compreender esse processo Waldísia Rússio, que explica a relação profunda que existe entre sujeito e o objeto, seja ele fruto de uma narrativa ou produção seriada de uma indústria. O artista buscou essa relação estabelecendo o fato museal, o que aborda Waldísia Rússio (apud BRUNO,2010): “com relação à relação profunda entre sujeito conhecedor e objeto que parte da realidade sobre a

qual o homem atua, sugere que ele tem admiração pelo objeto” (p.123). Aqui, podemos estabelecer uma relação entre obra de arte e seus desdobramentos.

Toda essa relação que os artistas estabelecem com o circuito e com a crítica de arte se solidifica na institucionalização da arte, quando surgem o Museu de Arte de Joinville e o Museu de Arte de Blumenau, instituições germinadas a partir de iniciativas de artistas, frente às políticas das municipalidades.

Para os artistas, as galerias e os salões se constituíram como instâncias de legitimação da arte, porém o arquivo do artista abordado no capítulo 2, quando salvaguardado nas instituições sejam elas arquivos históricos ou museus, tornam-se uma instância de patrimonialização, relevando o processo artístico para um outro patamar.

Mesmo que durante a escrita dessas reflexões críticas sobre o movimento das artes contemporânea não tenha ficado evidenciada a percepção do campo patrimonial, essa discussão tange toda a escrita de maneira que, ao acionar a memória e a salvaguarda, de uma forma indireta, já estão sendo levantadas discussões patrimoniais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa se torna flutuante quando estamos abertos para o diálogo com as fontes, porém é necessário descobrir por onde caminhar. Questionamentos sobre o processo de contemporaneidade na arte em Santa Catarina surgiram de enfrentamentos profissionais, como museóloga no projeto de salvaguarda do acervo do artista Luiz Telles em Piçarras, Santa Catarina. Na medida que seu arquivo pessoal virou acervo catalogado, novos dados sobre sua trajetória artística eram reconstruídos em função dos seus objetos pessoais e das obras de arte do acervo documental acerca de suas exposições, notícias vinculadas na mídia e catálogos armazenados.

O momento da pesquisa conduziu à percepção de que os diálogos estabelecidos entre artistas, instituições e eixo Vale - Norte de Santa Catarina eram diferenciados dos artistas de Florianópolis, o que trouxe múltiplas questões associadas à instalação de um circuito de arte que propôs uma poética distante das questões estéticas presentes nas proposições artísticas da capital. Perguntei-me,

portanto: a arte da ilha estava isolada? O que levava esses artistas a permanecerem fixados numa poética?

A continuidade da pesquisa gerou as seguintes perguntas: nas décadas de 1980, no Brasil, a produção artística retomava a pintura, o país vivia a abertura política e os artistas começavam experiências sensoriais, com novos suportes e temas relacionados diretamente a vida urbana. Sendo assim, quais caminhos da relação entre o moderno e o contemporâneo na arte catarinense a partir de referência na produção artística dos anos 1970/80? Que artistas investiram na renovação e na experimentação estética e como esses diálogos foram estabelecidos?

Durante a pesquisa, a escolha do caminho a ser seguido foi fundamental, bem como a delimitação da abordagem da contemporaneidade estética e a tentativa de compreender o que levou a ilha ao isolamento artístico, alavancado pela arte-magia que se fundiu num diálogo que se tornou a identidade e símbolo de uma cidade, assim como a compreensão de que o movimento modernista na ilha vai além de um discurso, que está engendrado diretamente na população e que buscou nela a referência para sobrevivência e aproximação com a arte.

Foi necessário estabelecer esse contato inicial entre o modernismo e a contemporaneidade, procurando evidências e possíveis cruzamentos poéticos, reconhecendo que esses dois movimentos apresentam vínculos e rupturas, assim como reconhecer que a corrente de Mitos e Magias na arte Catarinense foi uma construção de identidade que se reflete até hoje dentro do campo artístico da capital, vendo, assim, a importância de se rever essa corrente e abrindo para uma futura pesquisa mais detalhada.

Para tentar estabelecer esse contato com a contemporaneidade e perceber os processos artísticos, foi imprescindível acessar os documentos em arquivos históricos e debruçar-me sobre cartas, fotos, recortes de jornais, textos críticos, mapa astral, estudos logosóficos, *flyers* de exposição e registros, ler os documentos e as narrativas que estruturavam em especial Elke Hering, que proveu interlocuções de sua obra com o circuito artístico.

Percebi, nesse processo, as relações entre a poética dos artistas do período da contemporaneidade, que buscaram referências nos neoconcretos e na Pop Art, produzindo novos olhares para os objetos do cotidiano como Schwanke, e a interlocução do mundo ocidental, Brasil e de Santa Catarina, num período que

compreendeu de 1970 a 1980, além das visões sobre a formação do artista, revisitada por Doraci Girulat, professora de arte na Universidade do Estado de Santa Catarina- UDESC e interlocutora da contemporaneidade na ilha.

É perceptível identificar esses movimentos entre Vale - Norte de Santa Catarina, os diálogos estabelecidos entre os artistas, as instituições, bem como a percepção de que os artistas que estavam neste eixo tinham uma poética diferenciada desses artistas com a produção de Florianópolis. Surgem mais dúvidas e questionamentos, como se entre o Vale e o Norte do Estado se instala um circuito de arte que propõe uma poética que se distancia das questões estéticas presentes nas proposições artísticas de Florianópolis.

Por fim, esta pesquisa mostrou a complexidade dos movimentos poéticos e trouxe uma percepção durante esta caminhada, que exigiu flexibilidade e diálogos com diferentes disciplinas e saberes, a qual culminou nesse mergulho efervescente no universo artístico que é o movimento da contemporaneidade. Foi imprescindível pensar no campo do patrimônio cultural de Santa Catarina, buscando compreender que o legado que estes artistas deixaram ultrapassa os limites da arte.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. “O que é o Contemporâneo?” In: **O que é o Contemporâneo?** e outros ensaios; [tradutor Vinícius Nicastro Honesko]. — Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALCÂNTARA, D. M. A. **O livro de artista de Schwanke**: Um híbrido entre os "perfis". 2017. 139 f. Tese (Doutorado) - Curso de Patrimônio Cultural e Sociedade, Univille, Joinville, 2017. Disponível em: <https://www.univille.edu.br/account/mpcs/VirtualDisk.html/downloadDirect/1234533/Davla_Maria_Alves_de_Alcantara.pdf>. Acesso em: 30 out. 2019.

AMARAL, A. A. **Artes plásticas na Semana de 22**: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ANDRADE, M. de. “**O Movimento Modernista**”, in Aspectos da Literatura Brasileira 5a ed. São Paulo, Martins, 1974

ANDRADE, O. de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANDRADE FILHO, J. E. Artes Visuais em Santa Catarina. In: MATTOS, Tarcísio (Ed.). **Construtores das artes visuais. Florianópolis**: Tempo Editorial, 2005.

ANDRADE FILHO, J. E. Ciranda: **A arte corruptante de Eli Heil**. Florianópolis, 2012.

ARANTES, P. (2014). **Livro/Acervo, Para Além do Arquivo e Arquivo Vivo: uma trilogia possível**. ARS (São Paulo), 12 (24), 9-18. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/96735>

ARAÚJO, A. M. **Mito e Magia na Arte Catarinense**. Tese. Curitiba: UFSC, 1977. p.211-255.

ARTISTA procura revelar a beleza dos objetos comuns. O Globo. Rio de Janeiro, 6 fev. 1990.

BAGGIO, E.; ABELLO, S. O PULSAR DA COR NA ARTE DE ELI HEIL. Unoesc & Ciência - ACHS, v. 7, n. 1, p. 79-92, 6 jun. 2016. KLOCK, Kátia; SCHULTZ, Vanessa (Org.). **Óvulos de Eli: a expulsão dos seres de Eli Heil**. Florianópolis: Contraponto, 2011.

BARTHES, R. **Mitologias**. 11. ed. Trad. Rita Boungermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BATISTELA, K. **Franklin Cascaes: alegorias da modernidade na Florianópolis de 1960 e 1970**. Florianópolis, SC, 2007. 261f. Dissertação (mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC.

BECK, A. Cascaes: Obra e Memória. [Prefácio]. In: CASCAES, Franklin. **Franklin Cascaes: vida e arte e a colonização açoriana**. 2 ed. revista. Florianópolis: Editora da UFSC, 1989.

BERENSTEIN JACQUES, P. **Patrimônio cultural urbano: espetáculo contemporâneo?** Revista de Urbanismo e Arquitetura, América do Norte, 6, dez. 2008. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3229/2347>. Acesso em: 14 mai. 2019.

BOPPRE, F. C. **Hassis: um tempo cuidadosamente recolhido e organizado**. In: FLORES, M. B.R.; 192 Arteriais | revista do ppgartes | ica | ufpa | n. 07 Dez 2018

BUENO, M. L.; **Artes plásticas no século XX** : (modernidade, desterritorialização e globalização). Campinas: Editora da UNICAMP/IMESP/FAPESP. 1999.

LEHMUKUHL, L.; COLAÇO, V. (orgs.) **A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006, p.375-395.

CANONGIA, L. **Anos 80: Embates de uma geração**. Rio de Janeiro: Barleu, 2010.

CANTON, K. **Do moderno ao contemporâneo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CATTANI, I. **As máscaras e os mitos: tensões entre modernidade e intemporalidade na pintura modernista em São Paulo**. Revista USP, (94), 19-28. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/45022>

CHEREM, R. M.; MAKOWIECKY, Sandra. **Articulações moderno-contemporâneo: linha de teoria e história da arte** - seminário permanente 2010/1. Florianópolis: UDESC/PPGAV, 2011. 132 p. ISBN 9788561136673 (broch.).

_____, R. M.; MAKOWIECKY, Sandra (Org.). **Artistas contemporâneas na teoria e história da arte**. Florianópolis: AAESC, 2016 367 p. ISBN 9788558220019

CHEREM, R. M. . Con-siderações em torno de Kosuth e Schwanke. In: Cherem, Rosângela M.; Pedroso, Neri; Schroeder. M. R. S.. (Org.). **Interlocuções possíveis: Kosuth e Schwanke**. 1ed. Joinville: Instituto Luiz Henrique Schwanke, 2017, v. 1, p. 8-34

CRIPPA, G. **Sobre as concepções ideológicas da arte e de suas instituições: do Museu de Arte Contemporânea à concepção de Arquivo da Contemporaneidade**. NAVA, v. 2, p. 271-340, 2017.

DAMIÃO, C. **Meyer Filho**. Jornal de Santa Catarina. Florianópolis, p. 16-16. 14 set. 1980.

D'ÁVILA, M. **Anuário de Itajaí**. 1. ed. Itajaí: Fundação Genésio Miranda Lins, 1999. v. 1. 132p .

DELORY-MOMBERGER, C. **Fundamentos epistemológicos da pesquisa: biográfica em educação**. Educ. rev. [online]. 2011, vol.27, n.1, pp.333-346. ISSN 0102-4698. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-46982011000100015>.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FLORES, Maria B. R.; LEHMKUHL, Luciene; COLLAÇO, Vera (org.). **A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006. p. 480.

BOPPRÉ, F. Hassis: um tempo cuidadosamente recolhido e organizado. In: FLORES, M. B. R. et al (org.). **A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina**. Florianópolis: Fundação José Boiteux, 2006. p. 1-480.

CASTRO, E. R. M. Edifício das Diretorias: a arquitetura da modernidade. In: FLORES, M. B. R. et al (org.). **A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina**. Florianópolis: Fundação José Boiteux, 2006. p. 1-480

LEHMKUHL, L. Os modernistas da Ilha: obras e exposições do grupo de artistas plásticos de Florianópolis. In: FLORES, M. B. R. et al (org.). **A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina**. Florianópolis: Fundação José Boiteux, 2006. p. 1-480

LINS, J. W. O universo plástico de Meyer Filho. In: FLORES, M. B. R. et al (org.). **A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina**. Florianópolis: Fundação José Boiteux, 2006. p. 1-480

SOUZA, E.A. Franklin Cascaes e a crítica á modernidade. In: FLORES, M. B. R. et al (org.). **A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina**. Florianópolis: Fundação José Boiteux, 2006. p. 1-480

Gay, P. **Modernismo**: O fascínio da heresia. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 578 p.

GUASH, A. M. **Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar**. Revista Valise. Porto Alegre. 2013 Disponível em: <tps://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/41368/26241>

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2013. 1076 p.

HALL, S. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. 104 p.

HEINICH, N. **O inventário: um patrimônio em vias de desartificação?** PROA – Revista de Antropologia e Arte, n. 5, 2014.

HOBSBAWM, E. **Era dos extremos**. O breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

JOZEF ,B. **Modernismo brasileiro:vanguarda**, carnavalização e modernidade. Revista Iberoamericana,n.118-9, 1982. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3686/3857>

KRÜGER, A. C. **Mito de artista: Franklin Joaquim Cascaes**. Ouvirouver, Uberlândia, v. 7, p.118-127, 28 maio 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/17192>>.

HAPPENING. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>>. Acesso em: 19 de jul. 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

KLOCK, K. et al. **Percursos do círculo: Schwanke** – séries, múltiplos e reflexões. Florianópolis: Contraponto, 2010.

KRÜGER, A. C. **Fragmentos de uma coleção**: as obras de arte em papel de Franklin Joaquim Cascaes. Florianópolis, 2011. Dissertação (Mestrado). p. 280

MALHEIRO, E. **Alguém numa cidade**. Sul, Florianópolis, p.5, ago.1948.

MALHEIROS, E. **Dei um soco na janela da imaginação**. Sul, Florianópolis, contra capa, fev.1948

MAKOWIECKY, S.; HENICKA, Marli. S. **Os Grupos de Artistas Plásticos de Florianópolis dos anos 1980**/on line. Revista Nupeart , v. 13, p. 67-101, 2015

MAKOWIECKY, S.; CHEREM, Rosângela Miranda. **Fragmentos construção II: imagem acontecimento**. Florianópolis: COAN, 2013. 224 p.

_____, Sandra. (Org.). **Os impreteríveis da pesquisa**: considerações sobre o estado da pesquisa em/sobre artes no PPVAG/VEART/UDESC/. Florianópolis: Coan, 2014, páginas 164 a 175.

MAKOWIECKY, S. **Paisagem imaginada, representada e capturada**: Florianópolis e o vento sul. In: COLÓQUIO CBHA - DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE, 32., 2012, Brasília. Anais... . Brasília: Cbha, 2012. p. 903 - 922. Disponível em: <<http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdig.html>>. Acesso em: 22 mai. 2019.

MARTINS, A.; SERAFIM, A. J. B.; THOMAS, A. A. D. **O “olhar museológico” de Franklin Cascaes**. Revista Santa Catarina em História, Florianópolis: UFSC, v. 10, n.1, p. 117-126, 2016.

NOVAIS, F. A.; MELLO, João Manuel Cardoso de. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.) **História da vida privada no Brasil. v.4: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.560.

OLSEN, M. O. **Uma visionária sempre a frente do tempo**. Diário Catarinense. Florianópolis, 21 fev.1994

PEDROSO, N. **Superlativa Marina**. Florianópolis: Lápis Editora e Projetos Culturais, 2018.

_____, N. **Coletiva de artistas de Joinville**: construção mínima de memória. Joinville: Impressul, 2012.

PEREIRA, L. **Arte e coexistência: vanguarda artística em SC**. In: II Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 2009, Londrina. II Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 2009.

PINHEIRO, M. J. **Museu, memória e esquecimento**: um projeto da modernidade. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

QUINTA, G. **Atlas Mnemosyne – Busca infinita por arquivar imagens e pensamentos**. 2018. Disponível em: <<https://olhave.com.br/2018/10/atlas-mnemosyne-busca-infinita-por-arquivar-imagens-e-pensamentos/>>. Acesso em: 06 nov. 2019.

RAMOS, M. F. G. **UMA POÉTICA NO ARQUIVO DO ARTISTA:: O CONTÍNUO DESDOBRAR DAS PAISAGENS DA MEMÓRIA DE GERALDO RAMOS.** 3º Sebramus, Ufpa - Pa, p.1-19, 2017. Disponível em: <<http://www.sebramusrepositorio.unb.br/index.php/3sebramus/3Sebramus/paper/view/816>>. Acesso em: 28 nov. 2019.

SCHWARCZ, L. M.; STARLING, Heloísa M. **Brasil: uma biografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARCZ, L. M. (org.). **História da vida privada no Brasil.** Vol. 4. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

SCHVARTZ, D. **Elke Hering: crítica, circuito e poética.** Florianópolis: Liquidificador, 2018. 160p.

SCHVARTZ, Daiana. **Elke Hering: crítica, circuito e poética.** 131 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Artes Visuais, Florianópolis, 2013

AUTORIZAÇÃO

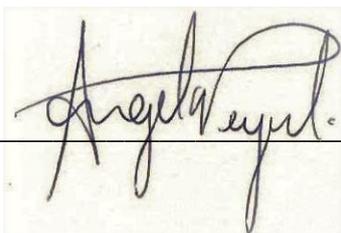
Nome do autor: Angela Luciane Peyerl

RG: 3875.384

Título da Dissertação: Além da Ilha: A Contemporaneidade nas Artes Visuais em Santa Catarina

Autorizo a Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, através da Biblioteca Universitária, disponibilizar cópias da dissertação de minha autoria.

Joinville, 10 de março de 2020.

A handwritten signature in black ink on a light-colored rectangular background. The signature is cursive and reads "Angela Peyerl". A horizontal line is drawn across the bottom of the signature area.

Angela Luciane Peyerl